

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Economía Aplicada V



TESIS DOCTORAL

Brujas, femme fatale y mujeres fálicas.

**Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la
demonología medieval y su representación iconográfica en la
Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Yolanda Beteta Martín

Directores

**Marián López Fernández Cao
Paloma de Villota Gil-Escóin**

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA

Departamento de Economía Aplicada V

(Programa de Doctorado Interdepartamental)



TESIS DOCTORAL

Brujas, femme fatale y mujeres fálicas.

**Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la
demonología medieval y su representación iconográfica en la
Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

D^a. YOLANDA BETETA MARTÍN

Directoras

Dra. Marián López Fernández Cao

Dra. Paloma de Villota Gil-Escóin

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE ECONOMÍA APLICADA V
(PROGRAMA DE DOCTORADO INTERDEPARTAMENTAL)



BRUJAS, FEMME FATALE Y MUJERES FÁLICAS

UN ESTUDIO SOBRE EL CONCEPTO DE MONSTRUOSIDAD FEMENINA EN
LA DEMONOLOGÍA MEDIEVAL Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA
EN LA MODERNIDAD DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ANTROPOLOGÍA DE
GÉNERO.

Tesis doctoral presentada por:

D^a. YOLANDA BETETA MARTÍN

Dirigida por:

Dra. Marián López Fernández Cao

Dra. Paloma de Villota Gil-Escóin



“¿Y usted puede escribir esto?

Y yo dije:

Sí puedo.

Entonces algo parecido a una sonrisa
resbaló en aquello que una vez había sido su rostro”

Anna Ajmátova, *Réquiem* (1963)

“La revolución será feminista o no será”

Pancarta del 15M

“En la vida no hay nada que temer, sólo hay que comprender”

Maria Salomea Skłodowska (Marie Curie)

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN.

- Entre diosas y androides.....p. 13
- Research Design.....p. 31

I. EL ORIGEN DEL MONSTRUO FEMENINO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ANTROPOLOGÍA DE GÉNERO. UN ESTUDIO DESDE LA DEMONOLOGÍA MEDIEVAL.

- ¿Los monstruos nacen o se hacen?
La construcción sociocultural del monstruo femenino.....p. 39
- La feminización del concepto de monstruosidad en el orden simbólico medieval. La estirpe de Lilith.....p. 65
- Sexualidad, carnalidad y castración. La deformación de la sexualidad femenina en el imaginario medieval.....p. 91
- La demonización de la naturaleza femenina. La proyección simbólica de las brujas en la tradición demonológica.....p. 107

II. EL ROL DEL ARTE COMO UN INSTRUMENTO DE ACULTURACIÓN DEL ORDEN PATRIARCAL. UNA APROXIMACIÓN A LAS REPRESENTACIONES DE LOS MONSTRUOS FEMENINOS EN LAS ARTES VISUALES MODERNAS Y DE VANGUARDIA DESDE UNA PERSPECTIVA MUSEOGRÁFICA.....p. 165

- La reelaboración del mito de la vagina dentata en el imaginario moderno y su influencia en el arte visual. La erotización, castración y demonización de las vampiras en el Romanticismo Negro.....p. 171

■ El estudio del orden simbólico desde una perspectiva de género en la nueva museología.....	p. 243
■ Catálogo de imágenes. El legado del Romanticismo Negro y el imaginario moderno del “monstruo femenino”. Una aproximación a partir de las colecciones permanentes del Museo del Prado, el Centro de Arte Reina Sofía, el Museo del Louvre, el Museo de Orsay y el Centro de Arte George Pompidou.....	p. 251
▪ Bajo el Imperio de Satán.	
▪ Deformidad, muerte y castración.	
▪ El pecado o la perversidad: Eros y Thanatos.	
▪ Cuerpos fragmentados y cuerpos tóxicos.	
▪ El exotismo y la barbarie. La extranjera.	
▪ La pagana. El erotismo mitológico.	
▪ La mujer fálica.	
▪ La impureza femenina.	
■ Itinerarios museísticos.....	p. 609
III. CONCLUSIONES.....	p. 615
IV. BIBLIOGRAFÍA.....	p. 627
V. AGRADECIMIENTOS.....	p. 639



The cristal ball, John Waterhouse (1902)

ENTRE DIOSAS Y ANDROIDES

“No escribo para ti, niña rubia, linda hermanita de mis días de tranquila ensoñación. Escribo para ti, salvaje pecadora, hermana de mis noches ardientes (...) Hermana de mis pecados, para ti escribo yo este libro”.

Hanns Heinz Ewers. *La Mandrágora*.

1. Obertura en Re menor: bellas muertas, cyborgs modernos y perversidad femenina.

Hanns Heinz Ewers publica *La Mandrágora* en 1911. Su novela se convierte rápidamente en un icono de la literatura gótica comparable a las creaciones de Edward Allan Poe, E.T.A Hoffman y Guy de Maupassant. *La Mandrágora* provocó una gran expectación entre el público alemán que asistió con asombro a esta nueva reelaboración del mito clásico de Pigmalión. Pese al éxito inicial de la novela, las autoridades políticas nacionalsocialistas prohibieron su lectura en la década de los años treinta, y *La Mandrágora* pasó a engrosar la larga lista de libros prohibidos, transgresores y defenestrados que han despertado la curiosidad de los lectores y lectoras ávidos de conocer “lo oculto, lo que no se ve”.

La Mandrágora es una historia sobre los límites y consecuencias de la transgresión. Heredera del mito de Pigmalión y del terror gótico de *Frankenstein*, la novela encierra todos los males de la naturaleza femenina y alza a su protagonista, Alraune, a un lugar de privilegio en el panteón de las mujeres fatale al llevar el dolor y la muerte a todos los hombres que la rodean. Es la encarnación de la perversión en todas sus vertientes.

El germen de la novela surge de las leyendas ancestrales entorno a la raíz de la mandrágora, planta cuyas bifurcaciones y raíces se asemejan a formas humanas. Desde tiempos inmemoriales este parecido ha sido suficiente para atribuirle propiedades mágicas, y durante la Edad Media no faltó entre los ingredientes utilizados por las curanderas en sus

pócimas y brebajes, especialmente en los relativos a sanar los problemas de esterilidad. Sus efectos fértiles ya fueron enunciados por Maquiavelo en su comedia *La Mandrágora*, y el Antiguo Testamento explica cómo esta planta sana la esterilidad de Raquel (*Génesis*, XXX, 14-16).

La asociación de la mandrágora con la fertilidad y la tradicional proyección de las mujeres como sujetos de naturaleza imperfecta, sexual y excesiva empujan a Ewers a narrar uno de los episodios más explícitos y conocidos sobre la “monstruosidad femenina”. Rememorando el mito de Pigmalión, el autor narra la creación de una mujer a partir del semen de un ahorcado y el útero de una prostituta. De este modo, a la manera de un *Frankenstein* femenino, el protagonista de la novela da vida a la Mandrágora. Ewers crea uno de los mitos más espectaculares de la literatura fantástica contemporánea y da una vuelta de tuerca al *Génesis* bíblico. La serpiente cede paso a la prostituta y la manzana se convierte en el semen de un nuevo Adán que recoge el legado del pecado original. La Mandrágora se erige en la Eva Futura que encarna todo lo monstruoso y reprobable de la naturaleza femenina. Es una niña malvada que utiliza su sensualidad para jugar con el destino de los hombres y mujeres que la rodean igual que un titiritero juega con sus marionetas. Si Frankenstein creó un ser humano a partir de cuerpos mutilados, Frank Braun, protagonista de la novela, actualiza el viejo deseo masculino de crear mujeres a la manera de un dios patriarcal extenuado ante el despliegue de su poder creador.



Sensualidad, Franz Von Stuck (1894)

La proyección de los hombres como creadores que moldean los cuerpos e identidades femeninas de acuerdo a una perspectiva patriarcal de la feminidad cuenta con una larga trayectoria en la historia del arte, la literatura y el cine. *La Mandrágora* es el más claro exponente de este anhelo masculino pero se podrían citar otros casos como el mito de Pigmalión y Galatea, *El hombre de arena* de E.T.A Hoffman, *La Eva futura* de Villiers de L'Isle Adam, *La novia de Frankenstein* y *Metrópolis*. Ejemplos que tienen un denominador común: la creación androcéntrica de las mujeres.

Ovidio abre este particular ciclo de génesis femeninas de la mano del mito de Pygmalion y Galatea. El mito narra la historia del joven Pygmalión, un artista y escultor que llegó a obsesionarse con la búsqueda de la escultura perfecta, la figura capaz de encarnar las cualidades que buscaba en toda mujer. Pasaba los días encerrado en su taller esculpiendo nuevas figuras femeninas, rechazando el interés de las jóvenes y olvidando el prestigio que había alcanzado años atrás cuando llegó a rivalizar en habilidades artísticas con el mismísimo Dédalos, el constructor del laberinto del Minotauro. Su obsesión por la búsqueda de la suprema

belleza le llevó a abandonar cualquier pretensión de casarse y pasar el resto de sus días entre sus obras de arte. Pero su vida cambió cuando esculpió a Galatea, la figura más perfecta de las creadas hasta entonces. Su admiración y devoción por la escultura despertó el interés de la diosa Afrodita, quien premió el arte y la pasión de Pigmalión dotando de vida a Galatea.

"Pigmalión se dirigió a la estatua y, al tocarla, le pareció que estaba caliente, que el marfil se ablandaba y que, deponiendo su dureza, cedía a los dedos suavemente, como la cera del monte Himeto se ablanda a los rayos del sol y se deja manejar con los dedos, tomando varias figuras y haciéndose más dócil y blanda con el manejo. Al verlo, Pigmalión se llena de un gran gozo mezclado de temor, creyendo que se engañaba. Volvió a tocar la estatua otra vez, y se cercioró de que era un cuerpo flexible y que las venas daban sus pulsaciones al explorarlas con los dedos (...) Mereces la felicidad, una felicidad que tú mismo has plasmado. Aquí tienes a la reina que has buscado. Ámala y defiéndela del mal" (*La Metamorfosis*, X).

Acertadamente Pilar Pedraza subraya que lo verdaderamente relevante del mito de Pigmalión es que Galatea no es una mujer sino una "doble", una imagen especular del hombre, una réplica de la mujer ideal desde una perspectiva patriarcal. Galatea es el soporte de una fantasía narcisista en la que Pigmalión proyecta su deseo y su poder de creación¹. Esta imagen del hombre como un Yahweh moderno capaz de crear a las mujeres a la "imagen y semejanza" de sus fantasías sexuales se aprecia muy bien en las obras y películas citadas anteriormente.

En *El hombre de arena* de E.T.A Hoffman, Nataniel se enamora de una extraña mujer que resulta ser una muñeca. Pese a que el protagonista ignora que Olimpia no es una mujer, no deja de resultar sorprendente que el rasgo que enamora al joven es el hecho de que la muñeca no habla y no le contradice, al contrario que su enamorada Clara. La *Eva futura* de Villiers de L'Isle Adam muestra una historia similar. En este caso, el

¹ PEDRAZA, P. (1998): *Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar.

inventor Edison crea la muñeca Hadaly con una apariencia física idéntica a la de Alicia, la novia de su amigo Edward con quien éste no acaba de congeniar. La fantástica cualidad que comparten Olimpia y Hadaly es que, a diferencia de Clara y Alicia, no hablan, no piensan y no contradicen. Son el espejo perfecto de las fantasías masculinas.

El mismo argumento narcisista lo vemos en el cine con películas como *La novia de Frankenstein* o *Metrópolis*: mujeres creadas y modeladas de acuerdo a los intereses y gustos de sus creadores. En el caso de *Metrópolis* (1927) Fritz Lang muestra la creación y manipulación de las mujeres que ya evidencia *La Mandrágora* pero, al mismo tiempo, ejemplifica con nitidez la oposición entre dos modelos antagónicos de mujeres: la esposa fiel, encarnada en el personaje de María, y la “femme fatale robotizada” que lidera la revolución de los obreros para justificar la respuesta represiva del estado. La creación de un robot femenino que actúa de acuerdo a los intereses de un sistema erigido sobre una ideología falocéntrica condensa uno de los deseos masculinos que ha determinado históricamente el universo simbólico: la dominación de las mujeres en todos sus ámbitos. El patriarcado se erige como uno de los sistemas de dominación y explotación más efectivos de la historia en la medida en que durante milenios apenas ha sufrido cambios en su estructura y ha logrado su propósito de mantener a las mujeres alejadas de las esferas de poder. El control sobre la sexualidad femenina y la creación de un universo simbólico plagado de mitos, imágenes y estereotipos que deslegitiman a las mujeres han permitido la somatización de unas relaciones jerárquicas tendentes a “biologizar” una desigualdad de origen exclusivamente cultural.



Fotograma de *La novia de Frankenstein*
(1935)



Fotograma de *Metrópolis*
(1926)

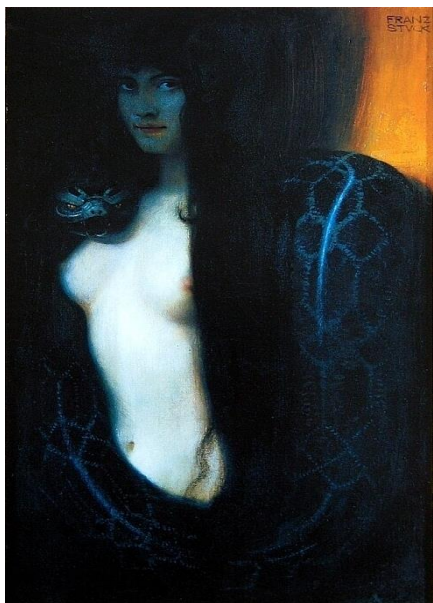
Es en el ámbito simbólico donde el patriarcado ha librado su lucha más feroz contra el poder femenino. Desde los orígenes de las tradiciones hebreas hasta algunas de las más recientes obras de autoría masculina, se ha perpetuado una imagen de las mujeres como sujetos sociales, y en ocasiones objetos sociales y sexuales, de segundo orden cuyo valor fundamental radica en su capacidad reproductiva. Los beneficios de establecer redes de intercambio entre diversos grupos sociales y la necesidad de perpetuar el linaje para asegurar la supervivencia de los bienes patrimoniales convierten a las mujeres en una mercancía de gran valor social que debe ser sometida a una férrea normativa patriarcal.

En la medida en que las mujeres se convierten en el nexo de unión mediante el que se establecen alianzas y se transmiten los bienes, el control de su sexualidad se convierte en un objetivo prioritario. Los procesos de aculturación a los que históricamente se han visto sometidas las mujeres han sesgado la forma en que las mujeres ven el mundo y se perciben así mismas. Recluidas en la esfera doméstica, encerradas en el rol de esposa y madre y privadas de su sexualidad, las mujeres han moldeado su identidad social de acuerdo a unos iconos culturales de autoría masculina que han secuestrado sus capacidades sociales, económicas,

políticas e intelectuales. El único resquicio cultural que les permite romper los tradicionales roles androcéntricos es quebrantar el sistema a través de la transgresión social.

La transgresión de la normativa patriarcal convierte a las mujeres en una amenaza potencial capaz de inestabilizar el sistema social. Si las mujeres socialmente aceptadas se ven recluidas en el ámbito doméstico, dentro de la cultura pero sin capacidad de crear capital simbólico, las transgresoras deben ser desplazadas fuera de los límites de la cultura. Son invisibilizadas, demonizadas y repudiadas. Son despojadas de su identidad y, en virtud de la necesidad patriarcal de ocultarlas, pasan a formar parte de la categoría de “lo monstruoso”.

Lo monstruoso aglutina todo aquello que debe permanecer oculto, lo que existe pero no debe verse. Galatea, Mandrágora, Olimpia, Hadaly, la novia de Frankenstein y la mujer robotizada de Metrópolis son monstruos creados por la razón patriarcal que encarnan lo monstruoso de la transgresión femenina y el deseo androcéntrico de crear a las mujeres de acuerdo a las necesidades patriarcales. El anhelo masculino de manipular la naturaleza femenina es codificado en el universo simbólico y su evolución es visible a lo largo de una historia de la cultura occidental erigida sobre la división maniquea de dos modelos de feminidad: la obediente y la transgresora; María y Eva.



El Pecado, Franz Von Stuck (1893) *Inmaculada Concepción*, Murillo (1678)

2. Creando conocimiento feminista. Diseño de la investigación.

Para ofrecer una explicación de la misoginia que invade gran parte de la producción artística y literaria de la cultura occidental es necesario entender los orígenes de la discriminación femenina y los medios a través de los cuales se ha perpetuado la desvalorización social de las mujeres. Para ello, la investigación se ha basado en la hipótesis y objetivos de trabajo que se detallan a continuación.

2.1. Hipótesis y justificación.

La presente investigación analiza los orígenes y características de la misoginia a través de los distintos discursos demonológicos que han perpetuado la relación entre las mujeres y la categoría de “lo monstruoso”; una asociación que se retroalimenta en el tiempo a través de continuas reelaboraciones de los relatos, mitos, símbolos e imágenes que han facilitado la normalización de un imaginario jerárquico y androcéntrico.

La hipótesis de la investigación parte de la siguiente proposición: el patriarcado impone unos ideales de feminidad basados en los criterios de

obediencia, fidelidad y sumisión. Todas aquellas conductas o valores que no se ajustan a dichos criterios son categorizados como “fenómenos monstruosos” en la medida en que cuestionan y vulneran la normativa patriarcal. El imaginario medieval personificó el paradigma de monstruosidad femenina o mujer desobediente en el estereotipo de la bruja. El arte, los mitos y la literatura han perpetuado el icono de la bruja hasta la modernidad a través de diversas reelaboraciones iconográficas, desde la vampira hasta la prostituta, la bebedora de absenta, la mujer andrógina, la extranjera etc.... Diversos perfiles que mantienen una línea de continuidad con el paradigma de la bruja medieval: la desobediencia a los ideales de feminidad impuestos por el patriarcado.

El estudio se aborda desde una perspectiva histórico-cultural que subraya la representación de las mujeres como “monstruos femeninos”, sujetos sociales de segundo orden que convierten la transgresión social en su seña de identidad, y cuyo origen se sitúa en el vínculo que la sociedad patriarcal establece con las religiones. La presencia de actitudes misóginas en la literatura e iconografía mesopotámicas y su posterior influencia en la tradición hebrea y cristiana evidencian la antigüedad de los mecanismos patriarcales que han contribuido a naturalizar la discriminación histórica de las mujeres incidiendo en una supuesta naturaleza monstruosa.

La imagería simbólica está en el origen de la deslegitimación de las mujeres y su estudio revela la complejidad de los mecanismos que somatizan una asimetría de género de origen sociocultural. Los mitos, símbolos e imágenes revelan todo aquello que se oculta bajo lo aparente, lo visible y lo “normal”, de manera que su análisis arroja luz sobre los comportamientos y elementos que el sistema social pretende ocultar.

Este estudio subraya la necesidad de analizar los miedos que la sociedad patriarcal no se atreve a verbalizar por temor a que la palabra se convierta en realidad. Pero la ideología androcéntrica siente la necesidad de expresar sus miedos ancestrales en tanto que constituye el germen sobre el que se erige y cohesiona el mayor sistema de dominación social, el patriarcado. Y esa forma de expresión liberalizadora es el arte, entendido

como una expresión artística que condensa los símbolos, imágenes y mitos que evidencian el miedo masculino ante la naturaleza femenina.

La proyección de los miedos masculinos en la esfera de lo simbólico invisibiliza las debilidades del sistema social y las codifica bajo una gruesa capa de ficción y ensoñación que debe ser deconstruida de una manera crítica y feminista que evidencie los mecanismos mediante los cuales se moldea la percepción que tienen las mujeres de sí mismas y del mundo que les rodea. La deconstrucción de los antiguos mitos y símbolos proporcionan nuevas formas de acercarnos al estudio de la cultura y facilitan una mayor comprensión de la incidencia de los factores que inconscientemente se sumergen en nuestra estructura cognitiva.

2.2. Objetivos generales de la investigación.

Muchos de los símbolos misóginos contemporáneos se reconocen en un complejo sistema simbólico que adquirió su significado en un pasado remoto. Para comprender la naturalización de la asimetría de género es fundamental analizar el origen y evolución de los mitos y símbolos que, adaptándose a los distintos tiempos históricos, han mantenido viva la misoginia hasta la actualidad. El pasado forma parte de la realidad por lo que es necesario analizar lo que fuimos para comprender lo que somos. Con esta idea central, el trabajo de investigación se sustenta en la consecución de los siguientes objetivos generales:

- Abrir una nueva perspectiva sobre la incidencia de los mitos y símbolos en la configuración de las identidades femeninas.
- Subrayar la cosificación de las mujeres en el arte y los mitos como representaciones de la perversidad, la carnalidad y el pecado.
- Fomentar una aproximación crítica del canon androcéntrico que ha determinado el devenir histórico-artístico.
- Realizar una nueva lectura de la tradición demonológica medieval desde una perspectiva feminista.

- Analizar los roles transgresores que encarnaban las brujas desde una perspectiva patriarcal y su relación con la categoría de lo monstruoso.
- Subrayar la dicotomía entre los modelos de feminidad y antifeminidad impuestos por el patriarcado en diversos momentos históricos y su plasmación en el arte.
- Fomentar una relectura de la literatura de terror del Romanticismo Negro basada en la pervivencia de los mitos misóginos medievales (vagina dentata).
- Cuestionar la visión androcéntrica del arte y promover nuevas vías de práctica museística desde una perspectiva inclusiva.

2.3. Enfoque, metodología y estructura.

Para alcanzar una visión global de la misoginia que identifica a las mujeres con la categoría de “lo monstruoso”, la investigación se ha estructurado de acuerdo a los siguientes aspectos metodológicos y temáticos. La investigación mantiene un enfoque histórico-cultural que subraya la importancia de la Antropología Histórica como una materia de investigación que permite acercarnos a la evolución histórica de la cultura occidental desde una perspectiva plural. La delimitación del campo de estudio al ámbito literario y mitológico en la primera parte del estudio y al ámbito artístico en la segunda, se debe a que históricamente la literatura, los mitos y el arte han constituido los principales medios de aculturación mediante los que se han transmitido e interiorizado pautas conductuales que han permitido la subordinación social de las mujeres.

La metodología seguida para desarrollar la investigación ha consistido en una delimitación conceptual y cronológica que desglosa el estudio en dos partes diferenciadas pero interrelacionadas que, a su vez, se desglosan en varios apartados.

El primer bloque, titulado “El origen del monstruo femenino desde la perspectiva de la Antropología de Género. Un estudio desde la demonología

medieval”, analiza la construcción sociocultural de la categoría de lo monstruoso, su incidencia en la construcción de las identidades de las mujeres y su proyección simbólica a través del discurso demonológico; un discurso que en ocasiones hunde sus raíces en los arquetipos de perversidad femenina procedentes del imaginario clásico. Estos aspectos se analizan con profundidad en cuatro capítulos donde la metodología a seguir ha sido el análisis crítico de las fuentes documentales que recogen la cosificación de las mujeres como “objetos de perversidad”: textos bíblicos, tratados demonológicos y mitos grecorromanos.

El primer capítulo examina la construcción sociocultural de la categoría de lo monstruoso y su relación con el concepto de transgresión, entendido éste concepto como el único reducto que permite vulnerar el sistema normativo. Las teorías freudianas sobre la categoría de lo siniestro y el papel de los mitos como elementos aculturadores ocupan el núcleo argumental de este apartado y ofrecen la base teórica sobre la que se sustenta el concepto de monstruosidad femenina de la que parte la hipótesis de la investigación.

El segundo capítulo analiza el rol de las mujeres en los mitos y símbolos que tradicionalmente han nutrido el orden simbólico de la cultura occidental. La proyección deformada y maniquea de la naturaleza femenina impuesta por el discurso demonológico ha creado monstruos femeninos o arquetipos de perversidad cuya función es naturalizar y/o biologizar la supuesta naturaleza imperfecta de las mujeres. Un breve recorrido por la mitología clásica permite observar la deformación de la categoría de lo femenino y la proyección que los miedos androcéntricos han jugado en la representación simbólica de las mujeres.

El tercer capítulo muestra la reelaboración doctrinal acerca de la sexualidad femenina que a lo largo de la Edad Media realiza el discurso patrístico. La visión de la sexualidad femenina como un fenómeno de naturaleza monstruosa parte de algunas teorías clásicas que incidían en el supuesto carácter lascivo y devorador de las mujeres. Los Padres de la Iglesia actualizan dichas teorías para reestructurar en clave demonológica

una proyección de la sexualidad de las mujeres marcada por la lascivia, la imperfección y el salvajismo de acuerdo a la tradición del génesis bíblico.

El cuarto capítulo cierra el primer bloque temático y aborda la construcción del imaginario demonológico bajomedieval mediante el análisis de diversas fuentes demonológicas, especialmente el *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías* de Fray Martín de Castañega (1529) y el *Malleus Maleficarum* de Heinrich Kramer y Jacob Sprenger (1487). El análisis del discurso demonológico, a través de una revisión crítica de los tratados inquisitoriales más destacado de los siglos XV y XVI, y el éxito de las tesis demonológicas acerca de la existencia de las brujas permite analizar el caldo de cultivo que, a nivel doctrinal, deslegitima a las mujeres por medio de su asociación con las artes maléficas. Las características que el discurso demonológico atribuye a las brujas configuran un arquetipo de monstruo femenino que, con variaciones, ha pervivido en el imaginario occidental hasta la actualidad.

Esta primera parte investigación se circunscribe al estudio de los monstruos femeninos que proyecta el discurso demonológico en la Baja Edad Media. La elección del Medievo como punto cronológico en el que enmarcar la primera parte de la investigación responde a que es en ese periodo histórico cuando surgen dos acontecimientos interrelacionados que marcan un punto de inflexión en la historia de las relaciones de género: la Querella de las Mujeres y la construcción simbólica del arquetipo de la bruja.

La Querella de las mujeres es un largo y complejo debate filosófico, político y literario que se desarrolló en Europa desde finales de la Edad Media hasta la Revolución Francesa, y en el que se discutió la supuesta inferioridad de las mujeres frente a la superioridad masculina². María Milagros Rivera sostiene que en la Querella se distinguen dos movimientos bien diferenciados: uno social protagonizado por mujeres y otro de carácter

² SEGURA, C. (coord.) (2011): *La Querella de las Mujeres III. La Querella de las Mujeres antecedentes de la polémica feminista*, Madrid, Almudayna.

académico desarrollado por hombres³. El social, conocido como *Frauenfrage* (en alemán significa cuestión de mujeres), fue un movimiento más o menos inconexo en el que las mujeres lucharon por cuestionar el orden social establecido y abrir nuevos espacios de libertad a finales del Medioevo. Para ello, algunas mujeres optaron por renunciar al matrimonio y a la vida religiosa, que eran los únicos modos vitales permitidos para las mujeres, como las beguinas y beatas; otras mujeres desarrollaron una intensa actividad literaria en la que cuestionaron los paradigmas de género difundidos por el discurso patrístico, como Teresa de Cartagena, Isabel de Villena y Christine de Pizan, siendo ésta el ejemplo más revelante⁴; mientras que otras mujeres iniciaron nuevas vías de espiritualidad alejadas de la visión androcéntrica tradicional inaugurando así órdenes religiosas exclusivamente femeninas y centradas en el culto mariano.

El segundo movimiento, el académico, constituyó el triunfo en las universidades europeas de la vieja teoría aristotélica acerca de lo que son las mujeres y los hombres: la teoría de la polaridad entre sexos que argumentaba la superioridad masculina en el orden natural. El triunfo de esta teoría, claramente hostil a las mujeres, se impuso en la Universidad de París a mediados del siglo XIII y rápidamente se convirtió en el núcleo de la doctrina escolástica bajomedieval. La teoría aristotélica, que fue copiada por otras universidades, se difundió en Europa y prevaleció sobre otras tesis “más feministas”, como la proclamada por Hildegarde de Bingen que defendía la complementariedad entre los sexos, es decir, que hombres y mujeres son diferentes pero iguales en valor.

El movimiento social de la Querella, más de allá de ser un fenómeno social e ideológico centrado en la reivindicación de las mujeres como sujetos sociales con proyección pública, fue un revulsivo que cuestionó la rigidez del patriarcado desde diferentes ámbitos de expresión. Y, en este

³ RIVERA GARRETAS, M. (1996): “La Querella de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual”. *Política y Cultura*, núm. 6, pp. 25 y ss.

⁴ VARGAS, Ana (2009): “La Ciudad de las Damas de Christine de Pizan: obra clave de la Querella de las mujeres”, en *La Querella de las mujeres I. Análisis de textos*, Almudayna, Madrid, pp. 21 y ss.

sentido, el movimiento academicista surge como una reacción doctrinal ante el temor de que las mujeres adquieran un poder fáctico que desestabilice una estructura social extremadamente jerarquizada en términos de género.

Las repuestas deslegitimadoras contra las mujeres que surgen desde las doctrinas eclesiásticas responden, históricamente, a la necesidad androcéntrica de salvaguardar aquellos mecanismos que perpetúan la posición hegemónica del patriarcado como sistema de dominio y explotación. Si entendemos que toda reacción va precedida de una acción, se puede interpretar que la deslegitimación que padecen las mujeres a finales de la Edad Media, en forma de persecuciones de sanadoras y comadronas, reclusión de los movimientos místicos femeninos y acusaciones demonológicas, es una respuesta social y simbólica a las reivindicaciones públicas que argumentaban la necesidad de que las mujeres tuvieran mayor visibilidad en el espacio público, incluyendo por tanto el ámbito del conocimiento.

El temor a que las mujeres transgredan los límites permitidos a su género desencadena un complejo proceso de deslegitimación que germina en una nueva revisión misógina del orden simbólico mediante la actualización del pasaje bíblico de la caída edénica. Mediante la reestructuración de los símbolos y mitos, muchos de ellos de carácter religioso, se despliega la legitimación de los procesos de represión y control social de las mujeres a partir fundamentalmente del siglo XIV. Los discursos demonológicos serán la pieza clave en la transformación simbólica de las mujeres que transgreden los roles de género en monstruos femeninos; arquetipos o ídolos de perversidad que representan la antítesis del ideal de feminidad impuesto por la cultura dominante.

El segundo bloque temático, titulado “El rol del arte como un instrumento de aculturación del orden patriarcal. Una aproximación a las representaciones de los monstruos femeninos en las artes visuales modernas y de vanguardia desde una perspectiva museográfica”, examina la profunda imbricación del discurso demonológico bajomedieval en el

imaginario moderno. Aunque el paso de los siglos ha modificado superficialmente la simbología del monstruo femenino impuesta por las doctrinas patrísticas, su esencia se ha mantenido intacta hasta el siglo XX. La metodología a seguir en este segundo bloque se ha basado en dos técnicas de análisis y recogida de datos diferenciadas.

En primer lugar, en la revisión crítica y feminista de las obras literarias que marcaron el Romanticismo Negro y actualizaron el icono de la *femme fatale* a través de la figura de la vampira. Para ello se ha procedido a una lectura pormenorizada y crítica de los valores que proyectan las vampiras, su relación con el mito de la vagina dentata y su proyección en el arte moderno.

En segundo lugar, se ha realizado una búsqueda de obras pictóricas que muestran diferentes aspectos del concepto de monstruosidad femenina en la modernidad. La búsqueda se ha acotado a las colecciones permanentes del Museo del Prado, el Centro Nacional de Arte Reina Sofía, el Museo del Louvre, el Museo de Orsay y el Centro George Pompidou.

El primer apartado de este bloque examina la reelaboración del mito de la vagina dentata en el imaginario moderno del siglo XIX y su posterior influencia en el arte pictórico. La recuperación del mito de la *femme fatale* sedienta física y simbólicamente de sangre masculina, procedente del imaginario clásico, se recupera en los siglos XVIII y XIX de la mano de una tradición vampírica impulsada y popularizada por autores literarios como Johann Wolfgang Goethe, Bram Stoker, Sheridan Le Fanu y John William Polidori. El éxito de la novela de terror gótico, protagonizada por vampiras, espectros y seres ancestrales, siempre con un marcado carácter erótico, actualizan los iconos de perversidad femenina de acuerdo a los ideales de feminidad impuestos por la nueva modernidad industrial. Las transformaciones sociales, políticas y económicas de la Europa de los siglos XVIII y XIX traen de la mano una nueva visión del monstruo femenino que transgrede los ideales victorianos.

El segundo apartado subraya la imbricación del estudio del orden simbólico en la nueva museología. La relevancia de la Historia de las

Mujeres en las investigaciones humanísticas y sociales está permeando en los estudios museográficos con el objetivo de resaltar la participación de las mujeres en el patrimonio histórico-artístico como creadoras y como sujetos de representación. En este sentido, el estudio de los monstruos femeninos puede realizarse a través de las colecciones museográficas para subrayar el rol de las mujeres que transmiten dichas colecciones y que directa o indirectamente influyen en la construcción de las identidades femeninas. Paralelamente, el estudio de las colecciones permite diseñar nuevas vías de investigación y divulgación.

El tercer apartado que cierra la investigación ilustra la iconografía de los monstruos femeninos vigente en los siglos XVIII, XIX y XX prestando especial atención al siglo XIX y al legado del Romanticismo Negro; un movimiento artístico que ensalza la oscuridad, la irracionalidad, el exceso, el salvajismo, lo onírico, lo tétrico y lo perverso del ser humano tras el triunfo de la razón ilustrada. En plena Segunda Revolución Industrial surgieron así nuevas brujas, vampiras, arpías, empusas, amazonas y prostitutas que, recogiendo la tradición demonológica medieval y dotadas de nuevos atributos eróticos proporcionados por el imaginario gótico, despertaron la atracción y el temor ante un nuevo ideal de perversidad. La selección de obras de arte que integran este bloque incluye manifestaciones artísticas de diversos estilos y técnicas procedentes en su mayoría de las colecciones permanentes del Museo del Prado, el Centro Nacional de Arte Reina Sofía, el Museo del Louvre, el Museo de Orsay y el Centro de Arte George Pompidou para ilustrar la pervivencia e imbricación del concepto de monstruosidad femenina en el imaginario moderno y su incidencia en la nueva museología.

La investigación se cierra con una breve recopilación de las principales líneas argumentales y conclusiones así como de una pormenorizada relación bibliográfica de las fuentes consultadas y de unos itinerarios museísticos que, sobre la base del concepto de monstruosidad femenina, pretende abrir nuevas vías de investigación museográfica mediante el diseño de itinerarios temáticos.

El objetivo fundamental de la investigación es analizar el papel de las artes como una manifestación artística que, controlada por la autoría y el canon androcéntrico, ha transmitido y perpetuado los miedos patriarcales sobre la naturaleza, sexualidad y capacidad intelectual de las mujeres mediante la representación de la transgresión social femenina como una monstruosidad.

RESEARCH DESIGN: HYPOTHESIS, OBJECTIVES AND METHODOLOGIES.

This research analyzes the origins and characteristics of misogyny through several demonological discourses that have perpetuated the connection among women and the monstrous concept; an association that feeds over time through continuous reworkings of stories, myths, symbols and images that have facilitated the normalization of a hierarchical and male-centered imaginary.

In order to provide an explanation about the misogyny that lives on the artistic and literary production in the Western culture is necessary to understand the origins of discrimination against women. For this, the research is based on the following hypothesis and objectives.

Hypothesis: Patriarchy imposes ideals of femininity based on the ideals of obedience, faithfulness and submission. All the behaviors or values that do not meet these rules are categorized as "monstrous phenomenon" because question and violate the patriarchal rules. The medieval imaginary embodied the paradigm of female monstrosity or disobedient woman in the stereotype of the witch. Art and literature have perpetuated the stereotype of the witch as a modern icon through various iconographic reworkings: from the vampire until the prostitute, the absinthe drinker, the androgynous woman, the foreign woman.... Various profiles that maintain a common feature: the disobedience to the ideals of femininity imposed by the patriarchy.

The research is based on a historical and cultural methodology that emphasizes the representation of women as "female monsters"; transgressors women who make their transgression into a hallmark. The origin of misogyny is connected with the religions. The presence of misogynist attitudes in Mesopotamian literature and iconography and its subsequent influence on Jewish and Christian tradition evidence the antiquity of patriarchal mechanisms that have contributed to naturalize the discrimination against women.

The symbolic imagery is at the origin of the discrimination of women. The study of the cultural imagery reveals the complexity of the mechanisms that characterize the gender asymmetry. Myths, symbols and images reveal all that is hidden under the apparent, the visible and the "normal"; all behaviours and elements that the social system wants to hide.

This research emphasizes the need to analyze the fears that the patriarchal society does not dare to verbalize for fear that word comes true. However, the androcentric system has the need to express their ancestral fears through the art; an artistic expression that condenses symbols, images and myths that show the male fear of the female nature.

The projection of male fears in the symbolic world hides the weakness of the social system. The system coded the fears under a thick layer of fiction and fantasy that must be deconstructed from a critical and feminist perspective. The deconstruction of the old myths and symbols provide new perspectives in the gender studies, for example, the factors that unconsciously are immersed in our cognitive structure and determine our perception of the world and the gender relations.

Many contemporary misogynistic symbols are recognized in a complex symbolic system that acquired its meaning in the past. In order to understand the naturalization of gender asymmetry is essential to analyse the origin and evolution of myths and symbols which have kept misogyny until today. The past is a part of contemporary reality so it is necessary to analyse what we were to understand who we are. With this central idea, the research is based on achieving the following objectives:

- Open a new perspective on the impact of myths and symbols in women's identities.
- Emphasize the objectification of women in art and myth as representations of evil, carnality and sin.
- Develop a critical approach about androcentric canon.

- Make a new reading of medieval demonology tradition from a feminist perspective.
- Analyse the transgressions of the medieval witches regarding the monstrous concept.
- Emphasize the models of femininity imposed by the patriarchy in different historical ages and their artistic representations.
- Make a new reading of Horror Romantic literature based on survival of the medieval misogynist myths.
- Question the androcentric vision of art and promote new educational practices in the museums from an inclusive perspective.

In order to achieve an overview of the misogyny in relation to the monstrous concept, the research is structured according to the following methodological and thematic aspects. The research is based on a historical-cultural methodology that emphasizes the importance of the Historical Anthropology as a pluralistic and transverse discipline. The research is focus on the literature, art and mythology because they have historically been the main means of acculturation to transmit and internalise patterns which have allowed for the social subordination of women.

The research is divided in the following sections and chapters. The first section, entitled "The origin of the female monster from the perspective of Anthropology of Gender. A study from medieval demonology", analyses the sociocultural construction of the monstrous concept, its impact on the construction of women's identities and its symbolic projection through demonological discourse; a discourse rooted in the archetypes of female perversity from antiquity. These issues are studied by a methodology based on the critical analysis of the biblical texts, demonological books and Greco-Roman myths.

The first chapter presents the sociocultural construction of the monstrous concept in relation to the concept of transgression. The

Freudian theories on the “sinister” and the role of myths provide the theoretical basis to the concept of female monstrosity.

The second chapter analyses the role of women in the myths and symbols that have traditionally nurtured the symbolic order in Western culture. The distorted and Manichean projection of feminine nature imposed by the demonological discourse has created female monsters or evil archetypes. The function of these archetypes is to naturalize the alleged natural imperfection of women. A brief overview of classical mythology shows the deformation of female nature in the symbolic sphere.

The third chapter shows the doctrinal vision about female sexuality imposed by the patristic discourse throughout the Middle Ages. The patristic discourse defines the female sexuality as a monstrous phenomenon. The Fathers of the Christian Church updated several ancient theories about the female impurity to project a vision of women marked by lust, imperfection and savagery according to the tradition of the biblical Genesis.

The fourth chapter presents the construction of the imaginary in the Middle Ages through the analysis of several demonological treatises as *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías* by Fray Martín de Castañega (1529) and *Malleus Maleficarum* by Heinrich Kramer y Jacob Sprenger (1487). The analysis of the demonological discourse and the success of its thesis about the existence of witches allow for analysing how the patriarchy discredits women through their association with the evil arts. The characteristics that the demonological discourse attributed to witches set an archetype of “female monster” that, with variations, has survived in the Western imagination until today.

All these chapter are limited to the study of female monsters that the demonological discourse projects in the late Middle Ages. The choice of the Middle Ages as a time point to frame the first part of the research is due to in that time confluence two important events in the history of gender relations: first, the construction of the archetype of the witch and, second,

the Women's Complaint (a long and complex philosophical, political and literary debate about the alleged inferiority of women).

The second thematic section entitled "The role of art as an instrument of acculturation in the patriarchal order. An approach to the representations of the female monsters in modern art from a gender perspective" examines the profound interweaving of late medieval demonological discourse in the modern imagination. Although over the centuries has changed superficially the symbolism of "female monsters" imposed by the patristic discourse, its essence has remained intact until the twentieth century. The methodology applied in this second section is based on two techniques of analysis and data collection differentiated.

First, a review of several iconic novels from Romanticism Black and its update of the femme fatale icon through the figure of the vampire. In order to emphasise the influence of the medieval witch in the modern imaginary is necessary to realize a critical reading of the values projected by the vampires in relation to the vagina dentata myth and its projection in modern art.

Secondly, the research shows a paintings index that illustrates different aspects of the female monstrosity concept in the modernity. The paintings are from permanent collections of the Museo del Prado, Museo Centro de Arte Reina Sofia, Musée d'Orsay, Musée du Louvre and Centre George Pompidou.

The first chapter of this section examines the reworking of the vagina dentata myth in the modern imagination and its subsequent influence in the painting. The femme fatale myth is recovered in the eighteenth and nineteenth centuries, from the classic imaginary, through the vampire tradition promoted and popularized by literary authors such as Johann Wolfgang Goethe, Bram Stoker, Sheridan Le Fanu and John William Polidori. Vampires, ghosts and ancestral beings starred in Gothic horror novels and they updated the new female perversity icons according to the ideals of femininity imposed by the modern patriarchy. The social, political and economic transformations in the eighteenth and nineteenth centuries

hand brought a new vision of female monster concept that violated the Victorian ideals.

The second chapter highlights the importance of the symbolic order in relation to the new museology. The relevance of the History of Women in Social Sciences is permeating in Museum Studies in order to give visibility to women in the historical and artistic heritage as creators and as subjects of representation. In this sense, the study of female monsters in the museum collections analyse how the roles of women transmitted by the art influences directly or indirectly in the construction of female identities. Meanwhile, the study of museum collections allows designing new ways of research and discussion.

The third chapter illustrates the iconography of the female monsters in the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries with special attention to the nineteenth century and the legacy of Romanticism Black; an artistic movement that celebrates the dark, irrationality, savagery, oneiric dream and perversity after the triumph of Enlightened. New witches, vampires, harpies, amazons and prostitutes appeared in the Second Industrial Revolution with new erotic attributes provided by the Gothic imagination. These sinister beings awakened attraction and fear at the same time. The selection of paintings included in the research are from different artistic styles to illustrate how the female monstrous concept survives in the modern imaginary.

The research concludes with a brief summary of the main arguments and conclusions as well as a detailed bibliography and a museum itinerary that, based on the concept of female monstrous concept, aims to open new ways of research and discussion.

The main objective of the research is to analyse the role of the art as an artistic expression that, under the androcentric canon, transmits and perpetuates the patriarchal fears about nature, sexuality and intellectual capacities of women.

**I. EL ORIGEN DEL “MONSTRUO FEMENINO” DESDE LA PERSPECTIVA
DE LA ANTROPOLOGÍA HISTÓRICA. UN ESTUDIO DESDE LA
DEMONOLOGÍA MEDIEVAL.**

¿LOS MONSTRUOS NACEN O SE HACEN? LA CONSTRUCCIÓN SOCIOCULTURAL DEL MONSTRUO FEMENINO.

“No le consiento a la mujer que enseñe ni domine al hombre, sino que esté
callada”

(Primera Carta a Timoteo, 3).

La imposición de una cultura normativa que legitime unas relaciones de dominio entre los sexos debe valerse necesariamente de diversos mecanismos de control social que aseguren el acatamiento de la norma. La violencia física es una estrategia de control efectiva pero inviable a largo plazo porque socava la legitimidad del grupo dominante y puede desencadenar un violento proceso de acción-reacción que desgastaría las estructuras del sistema. Una estrategia normativa más sutil y efectiva es aquella que determina y moldea las estructuras perceptivas y conductuales de los sujetos sociales para dotarlos de una identidad que no cuestione el entramado cultural sobre el que se erige el discurso patriarcal.

La violencia simbólica, entendida como un proceso de socialización tendente a naturalizar un sistema de relaciones jerárquicas de origen cultural por medio de símbolos, imágenes y representaciones, se erige como el mecanismo de control más sutil y efectivo a largo plazo⁵. Su valor radica en la dificultad de revertir el proceso de socialización ya que requeriría cuestionar unas estructuras mentales forjadas de manera inconsciente. El individuo debería reflexionar sobre su forma de pensar y la manera en que los demás le piensan; debería deconstruir lo que Pierre Bourdieu denominó “habitus”, es decir, el sistema de categorías de percepción, pensamiento y acción⁶.

La construcción de las identidades se enmarca en este proceso de

⁵ Véase: BOURDIEU, P. y PASSERON, J.C. (2002): *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Madrid, Editorial Popular. BOURDIEU, P. (2003): *Las estructuras sociales de la economía*, Barcelona, Anagrama

⁶ BOURDIEU, P. (2005): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.

producción y reproducción de capital simbólico⁷. El proceso de construcción de las identidades, lejos de ser un fenómeno natural de origen biológico, es una construcción sociocultural erigida sobre discursos ideológicos y normativos que articulan, vertebran, codifican y perfilan nuestras percepciones, experiencias, conductas y sexualidad. Los seres humanos, en tanto que sujetos sociales, forjan su identidad en sociedad a partir de imágenes y representaciones culturales que son impuestas desde la infancia y entre cuyos márgenes deben configurar su existencia. En palabras de Sartre, “soy algo que no he elegido ser”⁸.

La configuración de las identidades no responde a determinismos biológicos sino culturales. La estructura patriarcal se ha apropiado de las diferencias anatómicas entre los sexos para configurarlas como una deficiencia sobre la que legitimar unas relaciones sociales asimétricas. La jerarquización es el resultado de unas categorías de percepción construidas en torno a un sistema de oposiciones binarias que remiten a las diferencias anatómicas entre ambos sexos⁹. La matriz del sistema patriarcal es que la jerarquización sexual se institucionaliza valorizando uno de los elementos de esa diferencia anatómica, lo que Freud denominó la “primacía del falo”, a través de innumerables estrategias para afianzar y naturalizar estas relaciones de dominación y explotación¹⁰. El falocentrismo traza una línea simbólica que delimita lo masculino de lo femenino, la cultura de la naturaleza, lo público de lo privado, el logos del

⁷ El capital constituye para Bourdieu, lo mismo que para Marx, la base de dominación. Difieren, sin embargo, en la noción de capital. Para Bourdieu existen diferentes tipos de capital: capital económico, capital cultural, capital social y capital simbólico. La conexión más poderosa es la transformación en capital simbólico de cualquiera de las otras formas que, de este modo, pasan a ser percibidas y reconocidas como legítimas.

⁸ SARTRE, J.P. (2004): *El ser y la nada*, Barcelona, Losada.

⁹ Véase: BUTLER, J. (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós. BUTLER, J. (1987): “Variations on Sex and Gender. Beauvoir, Witting, Foucault”, en Seyla Benhebib y Drucilla Comell (comps.), *Feminism as Critique*, University of Minnesota Press. FOUCAULT, M. (1980): *The history of sexuality, v. 1*, New York, Vintage. IRIGARAY, L. (1985): *The Sex Which Is Not One*, Ithaca, Cornell University.

¹⁰ TUBERT, S. (2000): *Sigmund Freud. Fundamentos del psicoanálisis*, Madrid, Edaf.

pathos, la inteligencia del sentimiento, y otorga a los hombres el control exclusivo de la producción cultural, simbólica y social. Esta línea divisoria constituye la base sobre la que se erige un sistema que ha sobrevivido durante milenios y que representa el paradigma de la dominación: el patriarcado.

La ausencia de un sustrato biológico innato fuerza la construcción de un imaginario colectivo o universo simbólico¹¹ en el que los símbolos, mitos y fantasías adquieren un significado normativo que debe “naturalizar” las diferencias que la cultura patriarcal establece entre ambos sexos. El poder simbólico adquiere un papel clave en la somatización de las relaciones de dominio legitimando unas identidades impuestas por y desde la cultura¹². La interiorización de dichas relaciones únicamente es viable a través de la codificación de un entramado simbólico que obstaculice cualquier atisbo de respuesta individual, que anule al individuo frente a la colectividad y sitúe el pensamiento crítico fuera de los límites de lo social y moralmente aceptable.

1. La monstruosidad de la transgresión social

La histórica invisibilidad social de las mujeres y su exclusión en la producción de capital simbólico fomenta la categorización de las mujeres en un único conjunto social que las homogeneiza por encima de sus diferencias individuales. Todas las mujeres, por el simple hecho de serlo,

¹¹ Judith Butler define la categoría de lo simbólico como un conjunto ideal y universal de leyes culturales que gobiernan el parentesco y la significación y, desde el punto de vista del estructuralismo psicoanalítico, la producción de la diferencia sexual. Partiendo de la idea de una “ley paterna” idealizada, Irigaray replantea lo simbólico como un discurso dominante y hegemónico del falogocentrismo.

¹² Bourdieu emplea el término “poder simbólico” para referirse no tanto a un tipo específico de poder, sino más bien a un aspecto de las diversas formas de poder que se despliegan en la vida social y que rara vez se manifiestan abiertamente como fuerza física. El poder simbólico es un poder invisible, que no es reconocido como tal sino como algo legítimo, presupone cierta complicidad activa por parte de quienes están sometidos a él y requiere que éstos crean en su legitimidad y en la de quienes lo ejercen.

constituyen la encarnación de los pecados de Eva, de su lascivia, su mentira y su desobediencia, y son reducidas a seres de naturaleza salvaje que precisan de domesticación. Conforman una colectividad artificial, que, debidamente entretejida sobre la base de unas supuestas cualidades innatas, anula a las mujeres como sujetos autónomos y diluye su capacidad de respuesta. La discriminación de las mujeres y su categorización como un ente social de carácter colectivo y unitario conlleva implícitamente la ausencia de respuesta individual. El sistema patriarcal deslegitima las capacidades de las mujeres delimitando su marco de actuación a los límites de la cultura -entendida la cultura como la creación de capital científico y simbólico- y la única posibilidad de sobrevivir en el límite social es la inclusión en la colectividad. La pertenencia a un conjunto social culturalmente discriminado limita la capacidad de reacción y fomenta el valor de pertenencia al grupo, aunque sus rasgos comunes vengan delimitados por un sistema de oposiciones binarias negativas y excluyentes -soy lo que no es el otro-¹³. La única vía de escape que tienen las mujeres para romper las limitaciones impuestas por el sistema es transgredir la norma¹⁴.

El sistema social penaliza la transgresión de la norma mediante la exclusión de los sujetos transgresores fuera de los límites de la cultura. La frágil línea que separa la cultura de la “nada” expulsa al individuo al estado de naturaleza despojándole de todo aquello que le hacía socialmente reconocible. La exclusión de la cultura supone el abandono progresivo de las convenciones sociales y de todas aquellas cualidades que definen al individuo como un sujeto cultural. La cultura define y delimita lo que somos en la medida en que los referentes mediante los cuales el individuo se percibe así mismo son de origen sociocultural. El género, la adscripción social, la educación o la sexualidad son construcciones socioculturales que permiten que los sujetos se doten de una identidad que les define en el

¹³ BUTLER, J. (1987): *Subjects of desire*, New York, University of Columbia.

¹⁴ El concepto de transgresión va ligado a la idea de alteridad y a la ruptura de la cultura normativa. Véase: BARTRA, R. (2002): “El otro y la amenaza de la transgresión” en *Desacatos. Revista de Antropología Social*, 9, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, p. 117-ss.

entramado social y cuyo origen es igualmente cultural. Si el individuo es cultura, su exclusión de la misma le despoja de todo atisbo de identidad arrebatándole los referentes sobre los que se había definido así mismo.

La marginación y exclusión convierten al transgresor en un no-sujeto que debe redefinir su identidad en un nuevo esquema simbólico. La naturaleza, como sistema opuesto a la cultura, se convierte en el único refugio que puede dar cabida al transgresor y es en ella donde el no-sujeto inicia su transformación en un monstruo. El regreso del no-sujeto al estado de naturaleza desencadena la liberación de todas las pulsiones refrenadas por la cultura y le convierte en un elemento impredecible capaz de quebrantar la norma social; en un monstruo que encarna todo lo socialmente indeseable

La metamorfosis del individuo en un monstruo constituye un complejo proceso bidireccional de desestructuración y estructuración de la identidad dirigido a neutralizar su capacidad desestabilizadora. El sistema social expulsa al transgresor fuera de los límites de la cultura pero al mismo tiempo se retroalimenta de la transgresión para legitimar el carácter coercitivo y represivo de la estructura política. El sistema permite la transgresión en la medida en que legitima el orden social. El no-sujeto, tras despojarse de su identidad cultural, es nuevamente reclamado y atraído por el sistema para erigirse como un instrumento simbólico que refrenda la capacidad punitiva del sistema social ante la transgresión y le dota de una nueva identidad en el marco de una categoría cultural perfectamente definida: el monstruo o la antítesis del orden moral. El monstruo se convierte en un símbolo que encarna todo aquello que se encuentra reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Personifica la subversión de las prohibiciones de las que se ha dotado la sociedad para garantizar la supervivencia del sistema. Es el reverso del individuo socialmente aceptado.

Ronald Cohen define el poder como “la capacidad para influir en el

comportamiento ajeno e influir en el control de las acciones importantes”¹⁵. Una definición aplicable tanto al poder privado, por ejemplo el poder que ejerce un padre sobre una familia estructurada de forma patriarcal, como al poder público que se despliega en la arena política. El sistema patriarcal canaliza su capacidad para influir en el comportamiento social a través de diversos medios de aculturación que se canalizan en las esferas normativas e ideológicas, siendo esta última la que concentra la caracterización de lo “socialmente monstruoso”.

El primer nivel de aculturación se sitúa en la esfera normativa mediante la regulación de los derechos y obligaciones de la ciudadanía de acuerdo a una estructura social de carácter piramidal. La jerarquización social depende de numerosos factores exógenos tales como la adscripción, la clase social y el sexo. En el caso de los hombres, el sexo constituye un factor de determinación positivo en la medida en que la naturaleza masculina del sistema patriarcal no obstaculiza el desarrollo vital de los varones al margen de las limitaciones derivadas de la adscripción y la clase social. Los varones no ven mermada su proyección social en virtud de los roles de género asignados a su sexo. Sin embargo, en el caso de las mujeres el sexo supone un lastre social del que resulta difícil liberarse.

La discriminación de las mujeres está regulada y articulada en unos marcos normativos que impiden el libre desarrollo de la autonomía femenina en virtud de una supuesta carencia de actitudes naturales. Su histórica vulnerabilidad social, económica y jurídica incapacita a las mujeres para romper las barreras normativas impuestas por una legislación creada por y para los hombres. La ausencia de una vía de escape jurídica limita la capacidad de reacción de las mujeres que se ven obligadas a traspasar los límites culturales y caer en la senda de la transgresión. Los corpus jurídicos que encorsetan el libre desarrollo de las mujeres y que, en última instancia, protegen al sistema patriarcal del “otro femenino” -constante presencia del miedo a la alteridad- incitan a las mujeres de manera explícita a una transgresión penalizada social y

¹⁵ COHEN, R. (1979): “El sistema político” en J.R. Llobera (comp.) *Antropología política*, Barcelona, Anagrama.

jurídicamente.

El sistema patriarcal penaliza la transgresión pero no ofrece alternativas para que las mujeres puedan desarrollarse libremente como individuos autónomos sin caer en las redes de la transgresión. En este punto, sería conveniente plantear hasta qué punto el sistema social se beneficia de las transgresiones femeninas. Ya se ha mencionado con anterioridad que el sistema mantiene reductos que permiten la ruptura de los límites socioculturales en la medida en que la transgresión refuerza el carácter punitivo y autoritario del sistema. Pero sería conveniente analizar el papel simbólico que juegan los monstruos femeninos en el imaginario androcéntrico, enlazando así con el segundo nivel de aculturación que se sitúa en el plano ideológico.

Lo monstruoso es la categoría simbólica y estética que vulnera el orden moral socialmente institucionalizado¹⁶. Los monstruos son complejas manifestaciones de todos aquellos comportamientos, actitudes y pulsiones reprimidas culturalmente en virtud de un pacto social que subordina la libertad individual frente al mantenimiento de un orden social y moral. Es todo aquello que se encuentra reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Es la anulación de la diferencia en tanto que los “otros” vulneran la universalidad de las leyes morales y cuestionan la pervivencia del sistema. En este sentido, la categoría de lo monstruoso sólo tiene sentido en relación a lo que la estructura sociopolítica ha instaurado como lo “no monstruoso”, estableciéndose una relación simbiótica entre el

¹⁶ Michael Foucault elaboró trabajos de investigación sobre los discursos acerca de la monstruosidad recogidos en una edición póstuma que lleva por título *Los anormales*. Foucault define a los anormales como una indefinida y confusa familia de sujetos y personajes que obsesionan a los individuos considerados normales y que necesariamente se relacionan con un conjunto de instituciones adscritas a controlarlos y devolverlos al estatus de normalidad. Los trabajos de Foucault constituyen un punto de partida para estudiar qué hay detrás de los sujetos considerados diferentes, cómo se lleva a cabo la distinción entre lo que es normal y lo que es anormal, con qué criterios se construye esa división y qué se pretende. En la presente investigación se parte de la idea de que el monstruo es ante todo un cuerpo cultural, es decir, no puede existir por sí mismo sino que sólo puede ser entendido e interpretado a través de las relaciones culturales con el resto de sujetos que conforman un grupo social.

transgresor y el conjunto social que, en última instancia, legitima la autoridad del sistema.

“El monstruo no es más que la monstruosidad del Orden que le segrega, pero debe ser representado por éste como el infractor de la ley, y su exilio vergonzoso como merecido castigo. La íntima y secreta zozobra que corroe el Orden, alarmándole desde dentro por la monstruosidad que consiente y fabrica, se expresa hacia fuera como represión o condena del diferente”¹⁷.

En uno de los estudios más citados sobre monstruosidad, el filósofo Georges Canguilhem afirma que la existencia de los monstruos pone en cuestión la vida en relación con su poder de mostrarnos el orden¹⁸. El orden imperante en la sociedad es el que permite que nada salga del espacio que le ha sido asignado sin que se rompa el estado de equilibrio social. En el momento en que se quiebra el equilibrio social se cuestiona todo aquello que hasta ese momento era considerado normal. Con esta acción de cuestionar el orden, la monstruosidad se acaba convirtiendo en el verdadero contravalor de la vida, en la amenaza de la cultura normativa, el reverso del orden y la encarnación del caos¹⁹.

El sistema social aísla y estigmatiza todas aquellas manifestaciones, actitudes y comportamientos que se escapan de la norma porque todo aquello que es “diferente” representa una amenaza para la estabilidad social²⁰. Lo monstruoso está íntimamente ligado al miedo y ese miedo a la

¹⁷ SAVATER, Fernando (1986): “Riesgos de la iniciación al espíritu”, en *Instrucciones para olvidar el “Quijote”*, Madrid, Taurus.

¹⁸ CANGUILHEM, G. *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique*, tesis doctoral de 1943. Traducción: (1986): *Lo normal y lo patológico*, México, Siglo XXI.

¹⁹ Véase: PLANELLA, J et al (2007): *Los monstruos y el psicoanálisis*, Barcelona, Editorial UOC. GOFFMAN, E. (1998): *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrotu. MARTIN, E. (2002): *Histoire des monstres*, Grenoble, Jerome Millon. COHEN, J. (1996): *Monster theory. Reading culture*, Mineapolis, University of Minnesota Press.

²⁰ FOUCAULT. M. (1975): *Los anormales*, Buenos Aires, Siglo XXI

alteridad constituye uno de los pilares básicos que originan el rechazo social al transgresor. El terror visceral a lo desconocido desplaza la categoría de lo monstruoso hacia los límites de la cultura pero esa alteridad es superficial. Todos los individuos son susceptibles de desencadenar una transgresión que les obligue a redefinir su identidad y, por tanto, antes de convertirse en monstruos forman parte del sistema como sujetos sociales. Su implicación en el sistema patriarcal impide considerar a los transgresores como elementos exógenos y, de hecho, su capacidad para desestabilizar el sistema procede de su propia pertenencia innata al mismo. En este sentido, una de las características del transgresor es su pertenencia al sistema y, por lo tanto, el miedo que provoca procede inevitablemente de la transformación de un sujeto social, familiarizado e integrado en la sociedad, en un monstruo capaz de atentar contra la estructura social que lo ha creado.

Freud, en su estudio *Lo siniestro*, subraya la familiaridad como el rasgo principal que convierte a un objeto o sujeto social en algo siniestro; una aceptación que encaja perfectamente en la categoría de lo monstruoso. Freud define lo siniestro como “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás (...) todo lo que debería haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado”²¹. Lo siniestro, y por extensión lo monstruoso, no constituiría una transgresión en sí misma porque no sería nada nuevo, sino que, en términos psicoanalíticos, siempre estuvo presente en la psique hasta que sucesivos procesos de represión lo ocultaron en la esfera de la inconsciencia. La asimilación de los modelos socioculturales desplaza las pulsiones hacia el inconsciente por medio de la prohibición cultural y el carácter punitivo de la norma. Por tanto, sugiere Freud, lo siniestro es la realización absoluta de un deseo que, en esencia, se mantiene oculto, prohibido y censurado. Es la realización de la lucha entre el deseo y el temor; la disyuntiva entre la naturaleza -pulsiones y deseos- y la cultura -prohibiciones normativas-. Es la realización de una

²¹ FREUD, S. (2001): “Lo siniestro”, en E.T.A Hoffmann, *El hombre de arena*, Palma de Mallorca, Olañeta.

fantasía oculta.

Los monstruos personifican todo aquello que es temido y deseado al mismo tiempo. Esta pugna entre realidad y fantasía subyace a la categoría de lo siniestro a través de varios factores desencadenantes que Freud sintetiza en tres fenómenos: miedo a la castración, el deseo y el temor del doble o el “otro yo”. Resulta conveniente realizar un breve análisis de cada uno de estos factores en relación a la categoría del monstruo femenino.

El miedo a la castración masculina constituye uno de los miedos primarios del imaginario patriarcal²². La simbología de las mujeres como castradoras de la masculinidad y la percepción de la feminidad como una negación y mutilación de la virilidad despertó al mismo tiempo el deseo y el temor hacia la sexualidad de las mujeres. El deseo de ser poseídos por mujeres sexualmente activas y el temor a ver mermada su masculinidad - mito de la vagina dentata- impulsa una redefinición de la sexualidad femenina que bascula entre ambas pulsiones primarias, el deseo hacia lo femenino y el temor hacia la sexualidad castradora. El sentimiento de castración va íntimamente ligado al deseo sexual de la misma manera que el monstruo causa temor por personificar todo aquello que es socialmente indeseable -vulneración de la norma- pero individualmente deseado - realización de los deseos y pulsiones-. La atracción por lo monstruoso puede ser entendida como el retorno al estado de naturaleza, la recuperación de lo reprimido y la proyección de los deseos sublimados.

Mayor complejidad requiere el análisis del doble o el “otro yo” (doppelgänger). Freud define el doble como “la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas, con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos

²² Véase: FREUD, S. (1979): “Sobre las trasposiciones de la pulsión, en particular del erotismo anal”, en *Obras Completas*, Vol. XVII, Amorrortu Editores. LACAN, J. (1979): *La familia*, Buenos Aires, Argonauta. LACAN, J. (1999): “El significante, la barra y el falo” en *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, Clase XXI, Buenos Aires. LACAN, J. (1971): “La significación del falo” en *Escritos 1*, México, Siglo XXI Editores. BATAILLE, G. (1997): *El erotismo*, México, Tusquets Editores.

anímicos de una persona a su doble”²³. El tema del “doble” ya había sido estudiado minuciosamente por Otto Rank como una medida contra la destrucción del yo²⁴. Este desdoblamiento con una finalidad de autoobservación y autocrítica del yo puede analizarse desde una perspectiva psicoanalítica como el antagonismo entre el yo y el inconsciente reprimido. En este sentido, el desdoblamiento es una metáfora de la antítesis u oposición de contrarios, el yo consciente y el yo reprimido, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento. El reconocimiento del otro sería la aceptación del yo reprimido que aglutina las pulsiones debidamente controladas por el sujeto social. El monstruo se erige como un símbolo antitético del yo “domesticado”, del estado de naturaleza encauzado y delimitado por los modelos socioculturales impuestos por la estructura social en orden jerárquico descendente desde la superestructura simbólica a la estructura social. El monstruo encarna todo aquello que, siendo familiar desde un punto de vista psíquico, es reprimido culturalmente. Es la encarnación de los miedos, deseos y pulsiones reprimidas que convierten la transgresión en algo siniestro; en una categoría de lo estético con sentido de trascendencia. Es la imagen especular del yo no cultural, es “la personificación del “otro” depredador que hay en cada ser humano”²⁵.

La mezcla de temor y fascinación que despierta lo monstruoso se acrecienta en la figura del monstruo femenino: mujeres que encarnan la vulneración de los ideales de feminidad vigentes en cada momento histórico. Para abordar la especificidad de los monstruos femeninos tomo como punto de partida la definición de monstruo como una *figura o figuración*, en el sentido de Rosi Braidotti, que determina las subjetividades feministas²⁶.

²³FREUD, S. 2001:23.

²⁴ RANK, O. (1976): *El Otro*. Buenos Aires, Orión.

²⁵ CORTÉS, José Miguel (1997): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama.

²⁶ El término figuración hace referencia a un estilo de pensamiento que evoca o expresa salidas alternativas a la visión falocéntrica del sujeto. Una figuración es una

Las vampiras, sirenas, arpías, empusas, Amazonas, prostitutas, bebedoras de absenta etc. son personificaciones de la transgresión de los roles de género impuestos por el patriarcado. La iniciativa sexual, el lesbianismo, la carencia de instinto maternal o la posesión de conocimientos catalogados como exclusivamente masculinos son algunos de los atributos presentes en la mayoría de los monstruos femeninos que se analizan en esta investigación. Estos atributos, definidos como monstruosos cuando se dan en las mujeres, influyen en la construcción de las identidades femeninas por dos motivos básicos. En primer lugar, porque las mujeres que no se ajustan al ideal de feminidad normalizado por el patriarcado (pasividad y maternidad) son categorizadas como “monstruosas” en la medida en que transgreden los roles de género²⁷. Y, en segundo lugar, la construcción identitaria de las mujeres se delimita a un marco que bascula entre dos polos opuestos: la obediencia o aceptación de los ideales normativos y la transgresión o subversión, creando así unas identidades basadas en el principio de alteridad según el cual *soy un monstruo porque no soy una mujer en tanto que transgredo el ideal de feminidad*²⁸.

versión políticamente sustentada de una subjetividad alternativa. Véase BRAIDOTTI, R. (1994): *Sujetos nómadas. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Barcelona, Paidós, p. 26 y ss.

²⁷ En este sentido, se recomienda la lectura de la tesis de Judith Butler sobre la abyección según la cual para permitir ciertas identificaciones subjetivas se deben excluir y repudiar otras. La exclusión de algunas posiciones conforma para Butler las posiciones subjetivas posibles y permitidas por la norma. De modo que para formar la identidad es necesario expulsar del campo de lo posible aquellos seres que nunca llegarán a ser sujetos. Por lo tanto la producción de sujetos humanos requiere el repudio de aquellos que conformarán su exterior constitutivo; este exterior expulsado conforma lo abyecto. BUTLER, J. (1993): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.

²⁸ Para una aproximación al concepto de monstruosidad en las subjetividades postfeministas véase: HARAWAY, D. (1991): *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra. BRAIDOTTI, R. (1996): “Signs of wonder and traces of doubt: on teratology and embodied differences”. Likke, N. & Braidotti (eds.): *Between monsters, goddesses and ciborg. Feminist confrontation with science, medicine*

La atracción y el temor que despierta la monstruosidad femenina, en particular su vertiente hipersexualizada, y el temor a sus efectos crean una ambivalencia que requiere un análisis de la teoría freudiana acerca de los temores humanos, concretamente, los temores masculinos. Freud subraya la preeminencia de dos temores básicos en el inconsciente patriarcal: la sexualidad femenina y el temor al cuerpo mutilado. Ambos temores se encuentran intrínsecamente relacionados en tanto que el imaginario masculino percibe la sexualidad de las mujeres como una amenaza de mutilación. El miedo atávico a su posible castración se contempla como el principio de un desmembramiento completo y progresivo del resto del cuerpo que engulle no sólo su masculinidad sino que anula su propio yo físico. La mutilación exhibe la fragilidad del hombre que ve fragmentada su unidad como un todo complejo e indivisible. El individuo y todo aquello que le hace único como sujeto social respecto al conjunto de la masa se quiebra, se corrompe, ensucia y desmiembra instaurando el caos, el desorden, la impureza y la violación de la naturaleza. Como señala Mary Douglas, “la suciedad implica una reflexión sobre el nexo que existe entre el orden y el desorden, el ser y el no ser, la forma y lo informe, la vida y la muerte”²⁹.

El miedo a la castración y mutilación convierte los monstruos en seres devoradores y, en el caso de los monstruos femeninos, en depredadores sexuales que transforman sus órganos reproductivos en instrumentos de dominación capaces de mutilar y destruir al otro. La vulva y el útero encarnan, en el imaginario androcéntrico, la esencia castradora y destructiva de una sexualidad femenina manipulada y sesgada por los

and cyberspace, London, Zed Books. BRAIDOTTI, R. (1994): *Sujetos nómadas. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Barcelona, Paidós, p. 26 y ss. WITTING, M. (1977): *El cuerpo lesbiano*, Valencia, Pretextos. LIKKE, N. (2000): “Between monsters, goddesses and ciborgs: feminist confrontation with science”. Kirkup, G., Janes, L., Woodward, K. & Hovenden (eds.): *The Gendered Cyborg: A reader*, London, Routledge. BUTLER, J. (1993): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.

²⁹ DOUGLAS, M. (1991): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI.

mecanismos de aculturación impuestos por el sistema patriarcal. Una visión esencialista de la feminidad que, además, acoge un simbolismo corporal que subraya la impureza y peligrosidad de los límites del cuerpo, de los orificios que canalizan la contaminación del ser humano a través de factores exógenos al propio sujeto físico³⁰.

La existencia de los monstruos femeninos constituye, en suma, una representación simbólica de los miedos y deseos masculinos respecto a la sexualidad de las mujeres. La difusión de mitos que inciden en el carácter castrador de la naturaleza femenina se registra en numerosas culturas pertenecientes a horizontes culturales muy diversos pero que comparten como rasgo común el carácter androcéntrico de su estructura social. En este sentido, la demonización de la sexualidad femenina se presenta como un elemento inherente al sistema patriarcal en la medida en que la sexualidad de las mujeres debe ser controlada para mantener el control de la reproducción del linaje y la consiguiente transmisión de bienes. La mitología muestra numerosas representaciones monstruosas de la sexualidad femenina que han adquirido distintas significaciones en cada momento histórico. La mayoría de los monstruos que han pervivido en el pensamiento mitológico contemporáneo proceden en mayor o menor medida del bestiario griego y de las percepciones de autores como Aristóteles, Eliano y Plinio el Viejo que registraron los monstruos y prodigios como un acontecer inevitable de la historia natural pero dotados de un significado “oculto” de carácter moralizante que alimentaron el temor y atracción hacia los monstruos simbólicos.

La naturalización de los modelos culturales androcéntricos mediante la “biologización de la cultura” desencadena un proceso de aculturación que culmina con la interiorización de la “diferencia femenina”. La somatización de una visión jerárquica de las relaciones entre los sexos constituye un lento proceso de aculturación basado en la naturalización cultural de las diferencias biológicas; un proceso determinado por la fuerte carga simbólica de los modelos socioculturales que embarcan a los sujetos

³⁰ DOUGLAS, M. 1991: 33.

sociales en una percepción jerárquica del mundo y de sí mismos. La enorme influencia de los modelos socioculturales es especialmente visible en las narraciones mitológicas que, oportunamente reescritas de acuerdo a los distintos tiempos históricos, y articuladas en el cine, el arte y la literatura, han contribuido a modelar y difundir las ideas y prácticas sociales patriarcales que continúan profundamente arraigadas y normalizadas en el subconsciente social. Bajo esta lógica, sería imposible concebir la Historia de las Mujeres sin una historia de sus representaciones, sus mitos y de la decodificación de sus imágenes, pues son aspectos que expresan la construcción y evolución del imaginario social femenino y de la estructura que lo acepta, conforma y reproduce.

2. El poder de aculturación de los mitos literarios

El mito es una realidad extremadamente compleja que podría abordarse e interpretarse de diferentes maneras a menudo complementarias. Un breve recorrido histórico por los mitos clásicos permite comprobar el modo en que las representaciones de las mujeres, casi siempre de autoría masculina y subordinadas al canon androcéntrico, se han convertido en iconos culturales que han perpetuado unos roles de género profundamente jerárquicos. El mito constituye una representación simbólica de las identidades de género, de modo que un cambio en los roles de género de las mujeres requiere forzosamente un cambio en el orden simbólico. Esto implica la deconstrucción y reelaboración de estos arquetipos y la creación de imágenes alternativas más acordes a las necesidades cambiantes del sistema patriarcal.

El análisis de los mitos y su reelaboración en las obras literarias es fundamental a la hora de diseccionar el universo simbólico de las sociedades creadoras/receptoras de los mitos y su posterior proyección en las artes visuales. Las narraciones míticas son representaciones simbólicas de la realidad que trascienden en el tiempo y proyectan unos valores determinados que son asimilados por la cultura a través de procesos de aculturación. La existencia del mito se expresa como una necesidad y un acontecer inherente al imaginario colectivo de las sociedades y los modos

de representación de la realidad.

“El mito no es una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica sino un relato que hace vivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones, a imperativos de orden social e incluso a exigencias prácticas”³¹.

Las diversas manifestaciones del mito y la propia existencia del mito se expresan como una necesidad y un acontecer inherente a la cosmovisión de las sociedades y los modos de representación de la realidad. J. Campbell, en una visión psicoanalítica del mito, expresa el carácter inspirador y primario del mito.

“En todo el mundo habitado, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han florecido los mitos del hombre; han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y de la mente humanos. No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales y humanas”³².

El mito se sitúa por encima del tiempo histórico. Trasciende en el imaginario colectivo y forma parte de una estructura simbólica permanente que se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro³³. La incorporación de los mitos al imaginario colectivo adquiere un simbolismo que ha impregnado las creencias y tradiciones culturales de las sociedades creadoras/receptoras de los mitos. El simbolismo y su carácter ahistórico y diacrónico convierten los mitos en una fuente constante de inspiración para la literatura. El universo literario rescata las narraciones míticas para profundizar en su esencia y significado y reelaborarlas de acuerdo a las nuevas necesidades históricas³⁴. La relación

³¹ MALINOWSKI, B. (1994). *Magia, ciencia y religión*. Barcelona, Editorial Ariel, p. 101

³² CAMPBELL, Joseph (1992): *Las máscaras de Dios*, Madrid, Alianza, p. 11

³³ LEVI STRAUSS, Claude (1983): *Las estructuras elementales de parentesco*, México, Paidós, p. 189.

³⁴ HERRERO, Juan (2006): “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en la literatura”, *Çédille, Revista de Estudios Franceses* n°2, p. 59.

entre el mito y la literatura tiene un carácter bidireccional. Las reelaboraciones literarias convierten las narraciones originales en “mitos literarizados” convirtiendo la mitología en materia literaria³⁵. Y, paralelamente, la literatura, que tradicionalmente se ha nutrido de los mitos, se convierte en mito al redefinir las narraciones e incorporarlas al universo de símbolos y mitos que nutre nuestro imaginario cultural³⁶.

Al aceptar que la literatura se convierte en mito entendemos que las sociedades contemporáneas son capaces de crear sus propios mitos o redefinir narraciones ancestrales. La vigencia de los mitos clásicos en la sociedad actual evidencia que las narraciones pueden ser reelaboradas acorde a las necesidades históricas de cada momento y a la redefinición de las nuevas identidades de género. Pero la estela de los mitos antiguos persiste en nuestra imaginería colectiva por el peso de la tradición patriarcal. Los mitos clásicos han pervivido a lo largo de los siglos y han conservado su esencia intacta forzando la interiorización de unas identidades femeninas patriarcales a través de uno de los mayores instrumentos de aculturación: la literatura. Podemos encontrar vestigios del mito de Medusa en obras literarias que, separadas por siglos de historia, continúan reforzando la jerarquización sexual entre ambos sexos e interiorizando en las mujeres unas identidades que ensalzan su supuesta naturaleza imperfecta y monstruosa.

Las mujeres han ocupado un lugar central en la configuración de los mitos. ¿Qué sería de Odiseo sin Penélope? ¿De Perseo sin Medusa? ¿De Arturo sin Ginebra? ¿De Jasón sin Medea? ¿De Adán sin Eva? Sin embargo no participaron en los mitos como sujetos sino como objetos sociales. Las mujeres quedaron excluidas de la producción de los mitos y su presencia en el mundo mítico se reduce a perpetuar el capital simbólico en dos niveles complementarios: naturalizando la ideología inherente a los mitos –las mujeres socializan a las niñas en la normativa patriarcal-, y

³⁵ SIGANOS, André (1993). *Le Minotaure et son mythe*, París, Presses Universitaires de France, p. 32.

³⁶ GARCÍA BERRIO, Antonio (1994): *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, p. 472.

formando parte de los relatos como idealizaciones sobre las que reposan los estereotipos femeninos que responden a las necesidades de la estructura patriarcal.

La negación de la autoría femenina y la exclusión de las mujeres de la producción cultural privan a las mujeres de su consideración como sujetos sociales. Recluidas en la esfera doméstica y excluidas de la Historia, las mujeres se erigen como las depositarias de un entramado cultural que inmoviliza su libertad cognitiva, emocional y sexual. La autonomía de las mujeres como sujetos sociales se diluye por efecto de lo que Foucault denomina la “microfísica del poder”, esto es, la dominación invisible que se instala inconscientemente sobre la conciencia para conseguir “cuerpos dóciles”, objetos transmisores de un sistema cultural pretendidamente natural³⁷.

Las mujeres quedan cosificadas en los mitos como objetos simbólicos y personajes arquetípicos para codificar un pensamiento androcéntrico que las invisibiliza en una espiral de relaciones basadas en el dominio y la subordinación. Un breve recorrido histórico por los mitos permite comprobar el modo en que las representaciones de las mujeres, siempre de autoría masculina y subordinadas al canon androcéntrico, se han convertido en iconos culturales que han perpetuado las relaciones jerárquicas de género y han modelado las categorías de lo masculino y lo femenino.

La cultura occidental está repleta de imágenes, arquetipos y modelos procedentes de narraciones mitológicas que asocian la violencia como seña de masculinidad y la victimización, maternidad y sexualidad como rasgos esenciales de las mujeres. La violencia, seña de identidad que define la categoría de lo masculino, constituye la base de las relaciones sociales y de las relaciones de género y está presente en todas las historias mitológicas: desde aquellas que ahondan en la búsqueda de un pasado heroico sobre el que fundamentar el origen de un pueblo -fundación de

³⁷ FOUCAULT, Michel (1998): *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, p. 185.

Roma-, hasta las que rescatan la hipotética descendencia de un linaje real a partir de un antepasado mitológico -la simbólica vinculación entre los reyes micénicos y los héroes homéricos-, pasando por aquellas narraciones que recrean vivencias de héroes -tradición homérica- o reyes legendarios -leyendas artúricas-.

Los mitos recrean e idealizan algunos de los rasgos definitorios de las sociedades patriarcales para naturalizar y legitimar una cultura normativa tendente a perpetuar la dicotomía masculino-femenino. Las capacidades reproductivas de las mujeres y la histórica necesidad de controlar su sexualidad aíslan a las mujeres en un espacio físico y simbólico que impide su desarrollo individual. Esta percepción social de las mujeres se extrapola al mundo de los mitos, donde quedan relegadas a meros objetos pasivos, simples receptoras del deseo sexual de unos dioses que perpetúan la violencia patriarcal en cada uno de sus actos. Dafne, Aretusa, Filomena, Medea, Medusa o Cenís padecen la violencia masculina como la aceptación de una actitud inherente a los dioses en su calidad de varones que exhiben su masculinidad. Las mujeres, como seres pasivos, no tienen valor socialmente y quedan relegadas a una mera “propiedad” cuya única función social es la reproducción y perpetuación del linaje.

La influencia del orden simbólico sobre el que se articulan los modelos de identidad social, al tiempo que perfila nuestras experiencias, tiende a penalizar las conductas que no corresponden a los roles de género preestablecidos en la imaginaria colectiva, masculino-femenino. En este sentido, es interesante señalar cómo la mitología clásica, el imaginario religioso medieval, la literatura victoriana y, más recientemente, el cine han extrapolado el perfil de las mujeres sexualmente activas y sin hijos a una iconografía negativa basada en el modelo estereotipado de las “femme fatale”. La iconografía de una mujer sexualmente excesiva, lésbica y carente de “instinto maternal” representaba a un tiempo los deseos y temores de una sociedad patriarcal que históricamente abogaba por el sometimiento y refinamiento de las mujeres. Las fantasías y los mitos cosifican a las mujeres en unas categorías de género profundamente patriarcales al relegar su imagen independiente y activa al mundo

simbólico de las fantasías penalizando su reproducción social.

Los mitos, al tiempo que rechazan la actividad sexual femenina desligada de la reproducción biológica, refuerzan la construcción sociocultural de la heterosexualidad como marco normativo sobre el que asentar la estructura patriarcal. La necesidad de controlar la sexualidad femenina responde a varios factores pero todos derivan de la consideración de la mujer como un bien material de gran valor³⁸.

Autoras como Jacqueline Zita³⁹ o Adrienne Rich⁴⁰ conceptualizan el control social de la sexualidad femenina bajo el término “heterosexualidad obligatoria”, entendida como una condición universal para las mujeres impuesta por el patriarcado con el objetivo de perpetuar la dominación masculina. Aunque la mayoría de los estudios antropológicos rechazan el concepto de “heterosexualidad obligatoria” ya que proporciona una visión limitada de la sexualidad femenina, lo cierto es que la heterosexualidad se erige como modelo y engranaje básico de la familia, el parentesco y la sexualidad en la mayor parte de las culturas. Históricamente, pese al reconocimiento institucionalizado del matrimonio entre mujeres en ciertas regiones muy concretas de África -fundamentalmente Lesotho y Mombasa-, la institucionalización de las relaciones entre mujeres en las hermandades chinas o la homosexualidad masculina ritualizada entre los sambia de Nueva Guinea, la identidad sexual se forja a partir de unas representaciones simbólicas de marcado carácter heterosexual.

Los mitos se nutren de símbolos, universalmente aceptados, que cosifican a las mujeres como cuerpos sexuados vinculados a la fecundidad y sexualidad. Uno de los símbolos más recurrentes es aquel que identifica a las mujeres con el órgano anatómico que, bajo supuestos patriarcales, representa la esencia femenina: el útero. Durante siglos, las mujeres han

³⁸ LEVI-STRAUSS, 1983: 135.

³⁹ ZITA, Jacqueline (1981): “Historical Amnesia and the Lesbian Continuum”, *Signs: Journal of women in culture and society*, 7 (1), p. 172.

⁴⁰ RICH, Adrienne (1980): “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, *Signs* 5 (4), p. 631.

quedado socialmente delimitada a la función reproductiva, a su cuerpo y, por tanto, a la sexualidad y fecundidad. Esta identificación de las mujeres con la reproducción y, por extensión, con la naturaleza en tanto que dadora de vida ha consolidado la imagen de las mujeres como seres poderosos y temidos, creadores de vida y al mismo tiempo “castradores de la masculinidad” –mito de la vagina dentata- que ha configurado el imaginario simbólico de las sociedades patriarcales en dos modelos dicotómicos y asimétricos.

El mito de la vagina dentata ha sufrido continuos procesos de reelaboración. Junto a la relación simbólica que el discurso patriarcal ha establecido entre la sexualidad y el “monstruo femenino” -gorgonas, arpías, quimeras, sirenas-, el falocentrismo ha trazado una línea invisible que une la sexualidad de las mujeres con los comportamientos “castradores” de hembras de distintas especies que culminan la cópula con la muerte del macho. La imagen de la mantis religiosa o de la araña tejedora orb se ha esgrimido como una evidencia de la capacidad sexualmente devoradora de las mujeres afianzando la naturalización de cualidades impuestas por la cultura. Las analogías que la estructura patriarcal ha establecido entre las estrategias reproductivas de estas especies y la capacidad “devoradora” de las mujeres sobre sus compañeros sexuales responden a una construcción sociocultural que intenta “biologizar la cultura”. Y se puede dar la vuelta al discurso biológico afirmando que las diferentes estrategias reproductivas y sociales presentes en el reino animal muestran que el patriarcado, como condición social humana vinculada al control de la reproducción de las mujeres, no es inevitable: por ejemplo, las hembras de los primates lémures mantienen el control de sus grupos sociales.

La pervivencia de los postulados platónicos y aristotélicos en las sociedades occidentales ha perpetuado una imagería simbólica plagada de mitos, símbolos y fantasías que, debidamente actualizada conforme a las necesidades históricas, tiene su origen en la tradición mitológica grecorromana. El mito que recoge la esencia del discurso patriarcal con mayor nitidez es la historia de Medusa y Perseo; mito que Freud interpretó desde una perspectiva psicoanalítica como el temor a la castración

masculina. El mito hereda la tradición oriental al recuperar la imagen del ser femenino de apariencia monstruosa que es vencido por el héroe mitológico valedor del sistema patriarcal. Medusa, al igual que las arpías, sirenas, quimeras, hidras y gorgonas que pueblan el imaginario grecorromano clásico, representan el desdoblamiento demoníaco del “otro” femenino en una imagería en la que “el héroe varón no sólo debe medirse con sus iguales antagónicos, sino que también debe enfrentarse a sus opuestos inferiores”⁴¹.

La conversión de Medusa en un ser monstruoso se concibe como un castigo por la violación que padece a manos de Poseidón. De este modo, el mito contribuye a afianzar el rol de las mujeres como símbolos sexuales que incitan la sexualidad masculina. Medusa recibe la culpa de su propia violación y en ella recae el castigo por el comportamiento agresivo del dios en forma de deformidad física y de transformación de sus cabellos, contruidos literariamente como reclamo sexual, en serpientes. La presencia de la serpiente es una constante en la imagería androcéntrica y su evolución es una muestra de las reelaboraciones patriarcales de los mitos femeninos. Las culturas orientales establecieron una asociación simbólica de la categoría de lo femenino con la capacidad regenerativa de la serpiente. Algunos autores enmarcan esta asociación dentro de una red más general de simbolismo lunar⁴² que refuerza al carácter antropófago de la luna en la medida en que se vincula al ciclo menstrual y a los ritmos de la naturaleza⁴³. La desautorización de la serpiente como símbolo femenino se inicia en Occidente con la representación de la serpiente como encarnación del diablo y culmina con la iconografía barroca de la Virgen aplastando la cabeza del ofidio. María, máximo exponente del concepto cristiano de mujer, aplasta el legado diabólico y pecaminoso de la Eva edénica. Esta desautorización de la serpiente como símbolo de fertilidad se

⁴¹ CASANOVA, E. y LARUMBE, M^a Á. (2005): *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 188.

⁴² ELÍADE, M. (2005): *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Alianza Editorial, p. 163.

⁴³ DURAND, G. (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona, Anthropos, p. 96.

une al discurso androcéntrico que deslegitima el valor de las mujeres y su impronta en el capital social y simbólico.

La vinculación serpiente/falo/sexualidad femenina queda irremediablemente plasmada en el mito de Medusa. Medusa es la representación del “monstruo femenino” por excelencia. Los monstruos son simples manifestaciones de los dos temores primordiales del ser humano, la muerte –Thánatos- y el sexo –Eros-, y el monstruo femenino va a constituir la encarnación de esos miedos primordiales en una sociedad patriarcal⁴⁴. En un sistema androcéntrico en el que las estructuras socioculturales deben velar por la trascendencia de la “primacía del falo”, los miedos sólo pueden encaminarse en una dirección: el temor a lo femenino. La necesidad de controlar la sexualidad de las mujeres agudiza el miedo a la naturaleza femenina y a su “capacidad de castración” sobre la masculinidad.

Es muy significativo que sea una figura femenina, la diosa Atenea, quien castiga a Medusa y la convierte en un ser monstruoso. Pero un análisis detallado de la figura de Atenea muestra que la diosa no era considerada como una mujer desde un punto de vista androcéntrico ya que no aparece investida de las cualidades femeninas por excelencia; no es esposa ni madre. Frente a una Atenea virgen y representada con atributos masculinos como el yelmo y la lanza a modo de una “virgo bellatrix”, Medusa se erige como un modelo de feminidad. Atenea se alía con la causa de la sociedad patriarcal al instigar la muerte de Medusa y alentar al héroe androcéntrico encarnado en Perseo. Atenea es la mujer que refrenda los valores patriarcales adoptando el rostro femenino de la masculinidad. El mito confronta dos modelos opuestos de feminidad: la voluptuosidad de Medusa y el carácter asexual de Atenea.

Mención destacada merece la interpretación freudiana de la decapitación de Medusa a manos de Perseo. Freud, en el ensayo *La cabeza*

⁴⁴ KLAPPER, Claude (1980): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, p. 247.

de Medusa, establece una relación simbólica entre la cabeza decapitada de Medusa y la vagina materna. De acuerdo con Freud, la visión de la cabeza de Medusa provoca un terror similar al que experimenta un niño al contemplar los genitales de la madre. Su visión es aterradora desde una perspectiva androcéntrica por cuanto supone la mutilación paterna del cuerpo de la madre y la amenaza de su propia castración. La iconografía de las serpientes tiene igualmente una fuerte carga psicoanalítica en la medida en que se puede entender como una proyección simbólica del falo y, considerando que la repetición de órganos sexuales masculinos es una representación metafórica de la castración, Medusa se erige como la personificación del terror masculino al sexo de las mujeres. Medusa es una proyección simbólica del terror masculino hacia lo femenino y lo materno, hacia lo deseable y lo aterrador, hacia la seducción y la sexualidad castradora⁴⁵.

Las implicaciones represivas del mito son evidentes y la representación de las mujeres como “castradoras de masculinidad” trasciende en la historia bajo diferentes nombres femeninos: Lilith, Eva, Pandora, Helena, Medea, Judith, Salomé, Jezabel, Dalila o Morgana entre otras. Los mitos femeninos simbolizan el precio de la transgresión femenina ante los dictados de las leyes patriarcales. El reconocimiento de las mujeres como sujetos sociales únicamente procede del grado de sumisión a la autoridad dominante. Este miedo masculino a la castración sitúa los mitos femeninos como un referente simbólico que refuerza el aislamiento de las mujeres en el espacio del *mithos*. Las estrategias de dominación del sistema patriarcal impide que las mujeres accedan al logos y quedan sumergidas en una construcción ideológica que define a las mujeres exclusivamente por su función reproductora. El mito de la Eva bíblica es especialmente relevador del temor masculino que despierta la capacidad de la autoría femenina, de la producción de capital simbólico y del uso de la palabra. El castigo de Eva es una respuesta patriarcal al deseo de sabiduría femenina representada por el árbol del bien y del mal. Y

⁴⁵ FREUD, Sigmund (1979): “La cabeza de Medusa”, *Más allá del principio del placer, Psicología de las masas y Análisis del yo*, Buenos Aires, Amorrortu, p. 270.

su transgresión no puede ser más reveladora del carácter sexual al que quedan cosificadas las mujeres en el mundo simbólico: Eva es condenada a parir con dolor, a la sumisión y a la dependencia masculina. El mito incapacita a las mujeres para acceder al logos y las diluye en un imaginario colectivo profundamente discriminatorio que adquiere valor de inmortalidad.

Los mitos clásicos han pervivido a lo largo de los siglos y han conservado su esencia intacta forzando la interiorización de unas identidades femeninas forjadas culturalmente desde una perspectiva androcéntrica. Los personajes míticos se erigen en los valedores de un sistema patriarcal que deslegitima todas aquellas actitudes, comportamientos y valores que se desvían del modelo de mujer pasiva y sumisa que no supone ningún riesgo para el mantenimiento del status quo social. En este sentido, la transgresión de la norma social queda relegada a los márgenes de la cultura, a los límites de la racionalidad y de lo socialmente aceptable. Los monstruos, con su deformidad física y abyección moral, recogen el legado de todo aquello que la sociedad invisibiliza mediante la represión y aculturación.



La muerte y una mujer, Hans Baldung

LA FEMINIZACIÓN DEL CONCEPTO DE MONSTRUOSIDAD EN EL ORDEN SIMBÓLICO. LA ESTIRPE DE LILITH

“Tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti”.

(Génesis 3, 17)

La relación entre la naturaleza femenina y la categoría de lo monstruoso no surge en la Edad Media. Lo demoníaco y lo sexual caminan juntos ya desde la tradición hebraica. Uno de los rasgos definitorios de los monstruos femeninos es su capacidad innata para provocar el mal tanto en su concepción física como moral. No resulta sencillo trazar una definición exacta de este término en la medida en que el mal es una abstracción con diferentes connotaciones derivadas del contexto cultural. No obstante, a nivel general, se puede definir como el daño que afecta a la integridad física y/o moral de un individuo. Sin embargo, más allá de su significación lingüística, el mal ofrece una connotación cultural que ahonda en la eterna dualidad que determina nuestra percepción del mundo: hombre y mujer, cultura y naturaleza, y bien y mal son sólo algunas de las asociaciones que determinan una percepción cognitiva en términos dicotómicos y excluyentes.

La historia de la literatura en Occidente está marcada por la presencia constante de un modelo de feminidad profundamente androcéntrico y misógino que otorga a las mujeres un poder de carácter sobrenatural y demoníaco que se encarna en la figura mítica de la serpiente. Los ofidios poseen una significación pecaminosa, sexual y femenina en la simbología cristiana que se remonta a las culturas antiguas orientales. Uno de los ejemplos más claros de la deslegitimación oriental de las mujeres y su asociación con los reptiles se halla en la *Epopéya de Gilgamesh*; poema épico mesopotámico datado entre el 2100 y el 1800 a.C. La epopeya narra el enfrentamiento entre dos héroes masculinos -máximos exponentes de los valores patriarcales que hereda posteriormente la mitología griega- y cómo una ramera desvía a uno de los héroes de la rectitud moral para disminuir sus capacidades guerreras. Tras la muerte uno de los héroes, el rey Gilgamesh inicia la búsqueda de la planta de la

inmortalidad que estaba custodiada por una serpiente⁴⁶. La proyección simbólica de las mujeres como sujetos dotados de una sexualidad castrante ya está presente en el mito de Gilgamesh y, además, avanza la vinculación de los ofidios con la muerte y la feminidad que hereda la tradición bíblica.

Es notable la influencia de este pasaje en algunos episodios del génesis bíblico. La tentación de Eva a través de la serpiente y la consiguiente aparición del pecado original y la pérdida de la inmortalidad subrayan las reminiscencias orientales de los mitos bíblicos. El mal y la pérdida de la inmortalidad se reparten entre las mujeres y las serpientes tanto en el mito oriental como en la tradición bíblica. Esta asociación subraya la antigüedad de la misoginia que encadena a las mujeres a un concepto maniqueo de la naturaleza femenina. Las mujeres quedan asociadas al mundo de la naturaleza, a los instintos animales y a la degradación moral que se supone a las serpientes, unos seres que deben arrastrarse para sobrevivir.

En la epopeya sumeria, como en otros mitos de culturas mediterráneas, el reptil es el símbolo de la diosa madre, y la planta de la inmortalidad una epifanía de la misma y símbolo de fertilidad⁴⁷. Lo interesante del relato hebreo del *Génesis* es la presencia de símbolos procedentes de otras mitologías que son reinterpretados dotándolos de una iconografía distinta. La imagen de la ramera, la serpiente y la planta de la inmortalidad se convierten en el mito hebreo en una Eva tentadora, en una seductora serpiente y en un árbol de conocimiento. Los roles han cambiado pero se mantiene la proyección de las mujeres como sujetos que desencadenan el mal y la caída de los hombres.

Los escritos bíblicos ya contienen pasajes que resaltan los vínculos de las mujeres con el mal, personificado en los demonios, ya sea como resultado de una posesión diabólica, “María, que se llamaba Magdalena, de

⁴⁶ LARA PEINADO, F. (1988): *Poema de Gilgamesh*, Estudio preliminar, traducción y notas, Madrid, Tecnos.

⁴⁷ ELÍADE, M. (2005).

la que habían salido siete demonios” (*Lucas 8, 1-2*), o como procreadoras de seres demoníacos:

“(…) cuando comenzaron los hombres a multiplicarse sobre la faz de la tierra, y les nacieron hijas, que viendo los hijos de Dios que las hijas de los hombres eran hermosas, tomaron para sí mujeres, escogiendo entre todas (...) después que se llegaron los hijos de Dios a las hijas de los hombres, y les engendraron hijos”⁴⁸.

Pese a las referencias bíblicas que ahondan en la afinidad entre las mujeres y los demonios, la idea de la naturaleza diabólica de las mujeres tiene su huella más evidente en la caída edénica.

“Entonces la serpiente dijo a la mujer: No moriréis; sino que sabe Dios que el día que comáis de él, serán abiertos vuestros ojos, y seréis como Dios, sabiendo el bien y el mal. Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría; y tomó de su fruto, y comió; y dio también a su marido, el cual comió así como ella (...) Entonces Jehová Dios dijo a la mujer: ¿Qué es lo que has hecho? Y dijo la mujer: La serpiente me engañó, y comí”⁴⁹.

Aunque en el pasaje del *Génesis* no se menciona explícitamente al diablo, los textos bíblicos recogen pasajes que asocian la serpiente con el ángel caído.

“(…) Señor, aun los demonios se nos sujetan en tu nombre. Y les dijo: Yo veía a Satanás caer del cielo como un rayo. He aquí os doy potestad de hollar serpientes y escorpiones, y sobre toda fuerza del enemigo, y nada os dañará” (*Lucas 10, 17-19*). “Aquel dragón descomunal, aquella antigua serpiente, que se llama diablo y Satanás”⁵⁰.

Eva se perfila como la máxima responsable del pecado original al desobedecer el mandato divino por intermediación del diablo. Eva, personificación de Eros y reflejo de Pandora, es la elegida por el diablo para

⁴⁸ *Génesis* 6, 1-4.

⁴⁹ *Génesis* 3, 4-14.

⁵⁰ *Apocalipsis* XII, 9.

obrar contra la ley de Dios mientras que Adán representa el arquetipo de hombre tentado por la maldad de las mujeres. Esta visión maniquea se perpetúa a lo largo de la Edad Media y son numerosos los cuentos que recogen el legado bíblico para mostrar unas relaciones de género jerárquicas desde un punto de vista socioeconómico y moral.

La representación de las mujeres como instrumentos del diablo ya está muy arraigada en la tradición hebrea, principal fuente de inspiración del pensamiento cristiano⁵¹. Una de las más destacadas narraciones hebreas que muestra la capacidad de las mujeres para engendrar el mal es el *Primer Libro de Henoc*; escrito apócrifo del Antiguo Testamento, redactado entre los siglos III y I a.C., que recoge entre otros temas la caída de los ángeles.

“Así sucedió, que cuando en aquellos días se multiplicaron los hijos de los hombres, les nacieron hijas hermosas y bonitas y los Vigilantes, hijos del cielo las vieron y las desearon, y se dijeron unos a otros: "Vayamos y escojamos mujeres de entre las hijas de los hombres y engendremos hijos". Todos y sus jefes tomaron para sí mujeres y cada uno escogió entre todas y comenzaron a entrar en ellas y a contaminarse con ellas, a enseñarles la brujería, la magia y el corte de raíces y a enseñarles sobre las plantas. Quedaron embarazadas de ellos y parieron gigantes de unos tres mil codos de altura que nacieron sobre la tierra y conforme a su niñez crecieron; y devoraban el trabajo de todos los hijos de los hombres hasta que los humanos ya no lograban abastecerles. Entonces, los gigantes se volvieron contra los humanos para matarlos y devorarlos; y empezaron a pecar contra todos los pájaros del cielo y contra todas las bestias de la tierra,

⁵¹ Como introducción a la evolución de la misoginia en los primeros textos cristianos léase PIÑEIRO, A. (2005): *Los cristianismos vencidos*, Madrid, Edaf. PUERTO, M. (2010): “Biblia, mujeres, feminismo. II parte. El Nuevo testamento y el Cristianismo Primitivo”, *Ilu, Revista de Ciencias de las Religiones*, UCM., vol. 15, pp. 205-258. SCHÜSSLER FIORENZA, E. (1989): *En memoria de ella*, Bilbao, Desclée de Brouwer. ARCHER, L. (1983): “The Role of Jewish Women in the Religion, Ritual and cult of Graeco-Roman Palestine” en Cameron, A. & KUERT, A. (eds.), *Images of Women Images of Women in Antiquity*, Detroit, Wayne State university Press, pp. 273-287; BASKIN, J. (ed.), *Jewish Women in Historical Perspective*, Detroit, Wayne State university Press, 1991; SLY, D. (1990): *Philo's Perception of Women*, Brown Judaic Studies, 209, Atlanta, Scholars Press; PLASKOW, J. (1991): *Standing again at Sinai: Judaism from a Feminist Perspective*, San Francisco, Harper.

contra los reptiles y contra los peces del mar y se devoraban los unos la carne de los otros y bebían sangre. Entonces la tierra acusó a los impíos por todo lo que se había hecho en ella”⁵².

El Libro de Henoc incide en la representación de las mujeres como instrumentos que utilizan los demonios para extender el pecado pero no se erigen como las principales causantes del mal. La configuración de las mujeres como responsables directas del mal y la exaltación de su carácter lascivo y atractivo sexual se apuntan en el *Libro de los Jubileos* (4, 10), y se materializa explícitamente en el *Testamento de Rubén*, libro apócrifo del Antiguo Testamento, donde las mujeres, el sexo y la personificación del mal ya aparecen entrelazados. La concepción de la brujería medieval es heredera de esta tradición hebraica.

“Perversas son las mujeres, hijos míos: como no tienen poder o fuerza sobre el hombre, lo engañan con el artificio de su belleza para arrastrarlo hacia ellos (...) Huid, pues, de la fornicación, hijos míos, y ordenad a vuestras mujeres e hijas que no adornen sus cabezas y rostros, porque a toda mujer que usa engaños de esta índole le está reservado un castigo eterno. De este modo sedujeron a los Vigilantes antes del diluvio. Como las estaban viendo tan continuamente, se encendieron en deseos por ellas y concibieron el acto ya en sus mentes. Se metamorfosearon en hombres y se aparecieron a ellas cuando estaban con sus maridos. Las mujeres sintieron interiormente atracción ante tales imágenes y engendraron gigantes”⁵³.

El *Testamento de Rubén*, a diferencia de los textos anteriores que señalan a las mujeres como víctimas de la apetencia sexual de los ángeles caídos, ofrece un planteamiento nuevo en el que las mujeres sienten deseo sexual por los Vigilantes. Las mujeres ya aparecen perfiladas como seres lascivos y lujuriosos que no dudan en mantener relaciones sexuales con los demonios. La tríada mujer, sexo y maldad ya está plenamente configurada en el *Testamento de Rubén*, e influirá decisivamente en la posterior imaginaria medieval de los súcubos, las brujas, los monstruos femeninos y la capacidad del diablo para metamorfosearse y mantener

⁵² *Primer Libro de Henoc*, 6-7.

⁵³ *Testamento de Rubén* 5, 1-7.

relaciones sexuales con las mujeres.

Esta triple vinculación se refuerza en la tradición esenia preservada en los manuscritos de Qunram. Las comunidades esenias recogen los rasgos más relevantes de la tradición hebrea y realizan una interpretación aún más misógina de las Sagradas Escrituras. Los denominados hijos de Moisés -esenios deriva de Esén, hijo de Moisés- condenan la impureza de la naturaleza femenina para subrayar las consecuencias pecaminosas de la sexualidad. Abiertamente contrarios al matrimonio (*Antigüedades de los Judíos* 18, 1-5), subrayan la naturaleza manipuladora y demoníaca de las mujeres.

“En la plazas de la ciudad ella se vela,
y se instala en las puertas del pueblo,
y no hay quien la interrumpa en su fornicación continua.
Sus ojos escudriñan aquí y allí,
y alza insolente sus párpados,
para ver al hombre justo y alcanzarlo,
y al hombre importante para hacerle tropezar.
para torcer el camino de los rectos,
para apartar a los elegidos de la justicia de los preceptos,
para hacer a los sencillos rebelarse contra Dios,
para extraviar al hombre en los caminos de la fosa,
y seducir con lisonjas a los hijos del hombre”⁵⁴

La tradición hebrea sienta las bases de una misoginia que asocia a las mujeres con la categoría de lo siniestro, con todo lo impuro e indeseable que debe permanecer oculto. El cristianismo hereda esta visión maniquea de las mujeres dando una vuelta de tuerca en la opresión patriarcal. Reduce el rol de las mujeres a una sola función que ni siquiera es la maternidad, sino el soporte biológico para que los hombres pudieran

⁵⁴ Qunram 4Q184, 12-17. M. SCHULLER, E. (1994): “Women in the dead Sea Scrolls” en WISE, M, GOLB, N., COLLINS, J. & PARDEE, D. (eds.), *Methods of Investigation of the Dead Sea Scrolls and the Khirbet Qumran Site: Present Realities and Future Prospects*, New York, New York Academy of Science, pp. 115-131.

multiplicarse⁵⁵.

La representación de las mujeres como seres demoníacos se nutre también de los mitos orientales. La dualidad de la diosa egipcia Hathor/Sejmet, la diosa cananea Anath y la violencia de Ereshkigal, diosa mesopotámica de las tinieblas, evidencian una estrecha vinculación entre las mujeres y la capacidad para engendrar y propagar el mal. La iconografía griega hereda la tradición oriental creando seres femeninos de apariencia monstruosa que son vencidos por el héroe mitológico valedor del sistema patriarcal. Las arpías, sirenas, quimeras, hidras y gorgonas representan el desdoblamiento demoníaco del “otro” femenino en una imagería en la que “el héroe varón no sólo debe medirse con sus iguales antagónicos, sino que también debe enfrentarse a sus opuestos inferiores”⁵⁶.

El bestiario griego establece una vinculación entre las mujeres y el mal que tiene su origen en el mito hesiódico de Pandora, antecedente griego de la Eva bíblica. Según Hesíodo, Pandora es la primera mujer de la cosmogonía griega, como Eva en la religión judeocristiana y Lilith en la tradición hebrea del Talmud. Zeus ordena la creación de Pandora como un castigo para los hombres por haber aceptado el fuego divino que Prometeo había robado a los dioses. Zeus envía a Pandora a casa de Epitimeo, hermano de Prometeo, junto con una jarra que contenía todos los males del mundo. Pandora obvia la prohibición de Zeus y, movida por la curiosidad, abre la jarra derramando los males sobre la tierra. Pandora representa el origen del mal que devasta las virtudes humanas y aleja a los hombres del camino marcado por los dioses. Eva y Pandora no son personificaciones del mal pero a través de ellas la maldad se extiende entre los hombres. La curiosidad, erigida como un defecto inherente al sexo femenino según la ideología patriarcal, es la causa de la perdición de los hombres; Pandora y Eva portan el germen del mal en la medida en que no pueden frenar sus impulsos y son fácilmente instrumentalizadas para extender el sufrimiento.

⁵⁵ CASANOVA & LARUMBE, 2005: 288.

⁵⁶ CASANOVA & LARUMBE, 2005: 188.

“El heraldo de los dioses le infundió voz y llamó a esta mujer Pandora, porque todos los que habitan en las moradas olímpicas le dieron un don, sufrimiento para los hombres, comedores de pan (...) Antes vivían sobre la tierra las tribus de los hombres sin males, y sin arduo trabajo y sin dolorosas enfermedades que dieron destrucción a los hombres. Pero la mujer, quitando con las manos la gran tapa de la jarra, los esparció y ocasionó penosas preocupaciones a los hombres (...) Infinitas penalidades estaban revoloteando sobre los hombres, llena de males estaba la tierra, lleno el mar; las enfermedades, unas de día, otras de noche, a su capricho van y vienen llevando males para los mortales en silencio, pues el providente Zeus le quitó la voz; de esta manera ni siquiera es posible esquivar la voluntad de Zeus”⁵⁷.

La vinculación de las mujeres con la hechicería y la noche, y por tanto con las fuerzas de la naturaleza, ya está presente en la literatura homérica y en la tradición hesiódica de la mano de la hechicera Circe y las Moiras o hijas de la noche.

“En el fondo del valle encontraron la casa de Circe, con sus muros de piedra pulida, en lugar muy visible. Y encontrábanse en torno leones y lobos monteses que ella había encantado por medio de pérfidas drogas (...) Y ella, dentro, les hizo sentar en sitiales y sillas; tomó queso y harina y miel verde, y mezcló todo ello con un vino de Pramnio y echó dentro de él perniciosas drogas, para que no recordasen jamás a su patria. Lo sirvió a cada uno, y mis hombres bebieron, y entonces los tocó con su vara y después los metió en sus pocilgas. Y de puerco tenían la voz, la cabeza y las cerdas, y hasta el cuerpo y, no obstante, tenían las mientes de antes. Encerrados estaban llorando y echábales Circe como pasto, fabucos, bellotas y frutos de corno, lo que comen los cerdos que suelen echarse en la tierra (...) -¿Cómo puede tú, ¡oh Circe!, pedirme que sea benévolo pues aquí me convertiste tú en puercos a todos mis hombres y ahora aquí me retienes y engaños maquinan, mandándome que te siga ahora mismo a tu alcoba y me acueste en tu lecho y, desnudo, querrás agostarme el valor y la

⁵⁷ HESÍODO (ed. 1997): *Obras y fragmentos: Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Madrid, Editorial Gredos

fuerza?”⁵⁸.

La hechicera Circe aglutina algunas de las características que configurarán el estereotipo de la bruja en la Baja Edad Media: poder maléfico y capacidad de castración masculina. La representación de las mujeres como “devoradoras de la masculinidad” se mantiene a lo largo de la Edad Media y se acrecienta en el siglo XV. El universo simbólico masculino crea una imagen agresiva de la sexualidad femenina -“vagina dentata”- que se manifiesta claramente en el *Malleus Maleficarum* que dedica un capítulo al “modo como suelen hurtar a los hombre el miembro viril”⁵⁹. Hesíodo lega otro ejemplo de la relación entre las mujeres, la nocturnidad y la oscuridad en línea con la tradición homérica.

“La noche engendró al odioso Moro, a la negra Ker y a Tánato; también parió a Hipno y dio a luz la tribu de los Sueños. Después la tenebrosa diosa Noche (...) engendró a las Moiras y las Keres, vengadoras despiadadas [a Cloto, a Láquesis y Átropo, que a los males les otorgan, al nacer, el bien y el mal] y persiguen las faltas tanto de los dioses como de los hombres, sin cesar nunca de su terrible cólera antes de imponer un malvado castigo a quien delinque”⁶⁰.

Pero es un mito sumerio el que permite establecer un continuum entre la capacidad maléfica de las mujeres y la configuración cristiana de Eva; el mito de Lilith cuyas huellas son visibles en la tradición hebrea y en las Sagradas Escrituras⁶¹. Las primeras referencias a Lilith aparecen en tablillas sumerias, fechadas en torno al III milenio a.C., bajo la denominación de Lilitu o Lamatsu y rodeadas de una iconografía alejada de la imagen monstruosa que proporciona el Talmud hebreo y las escasas referencias bíblicas⁶². Para comprender su transformación simbólica es

⁵⁸ HOMERO (ed. 1988). *Odisea*. Canto X. Traducción de José Luis Calvo. Madrid, Ediciones Cátedra.

⁵⁹ KRAMER & SPRENGER (2004): *Malleus Maleficarum*, Valladolid, Maxtor, p.261.

⁶⁰ HESÍODO (ed. 1997).

⁶¹ Primo Levi narra algunas de las más conocidas historias de Lilith en la tradición hebrea. Véase: LEVI, P. (1989). *Lilit y otros relatos*, Barcelona, Ediciones 62.

⁶² GRAVES, R. (2000): *Los mitos hebreos*, Madrid, Alianza Editorial.

necesario analizar el rol que desempeñaba Lilith en la mitología sumeria.

Según narran las inscripciones mitológicas sumerias, los dioses y semidioses emergieron de un océano infinito que simbolizaba el caos primigenio dador de la vida. En aquellos tiempos remotos, Lilith simbolizaba la parte femenina de uno de los Agbal o semidioses hermafroditas que manaron del Abismo para servir a los primeros dioses de las profundidades. Lilith se erige como un “espíritu del viento nocturno” -traducción sumeria de Lilitu o Lamatsu- cuya misión primordial es custodiar las puertas que separaban el plano físico del espiritual actuando, por tanto, como un guía hacia la sabiduría y la inmortalidad⁶³. Es su carácter guiador lo que determina su representación simbólica como portadora de los anillos de Shem, símbolos que demuestran que un individuo ha cruzado la frontera de la inmortalidad y ha alcanzado la sabiduría del Árbol del Conocimiento.

La iconografía sumeria de Lilith muestra a una joven doncella alada que atrae a los hombres al templo de Ishtar para celebrar ritos sexuales con las sacerdotisas vírgenes y alcanzar así una transformación espiritual y regenerar el cuerpo físico prolongando la vida mortal⁶⁴. De esta forma, Lilith, como "mano de Ishtar", hace partícipes a los hombres de los misterios rituales de un culto esencialmente femenino en el que hubo de ejercer cierta influencia algún tipo de magia o alquimia relacionada con la sangre menstrual de las sacerdotisas del templo de Ishtar.

Las influencias asirias en la segunda mitad del II milenio a.C. alteraron la iconografía de Lilith. En las posteriores leyendas asirias aparece representada junto a los reyes sosteniendo en sus manos la vara y el anillo de la autoridad regia, flanqueada por el Pájaro de la Sabiduría y el León, señor de las bestias. La evolución de la iconografía de Lilith bajo la influencia asiria identifica a la diosa con un poder netamente masculino en

⁶³ LEVI, (1989).

⁶⁴ CIRLOT, J. E. (1970): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor.

calidad de proyectora de la autoridad regia patriarcal⁶⁵. Este intento de asimilación al sistema androcéntrico que constituye la realeza asiria envuelve a Lilith en una nueva iconografía que, sin renunciar a su esencia primitiva como diosa del viento, subraya el carácter “animal” de su naturaleza femenina al asociar su imagen con el señor de las bestias.

Las influencias asirias alteraron la iconografía de la Lilith sumeria obviando su vinculación con los ritos sexuales asociados al culto de la diosa Ishtar. Durante los últimos decenios de dominación asiria se puso fin a los ritos sexuales celebrados en el templo, se elimina el sacerdocio femenino y se impone una religión marcada por la presencia de dioses masculinos que simbolizaban y reforzaban la imagen de un poder político netamente androcéntrico⁶⁶. El afianzamiento del sacerdocio masculino y el declive del culto de Ishtar despojaron a Lilith de su aureola semidivina, y pasó a ser representada como una figura demoníaca a la que se atribuía la muerte prematura de los neonatos y los abortos naturales⁶⁷. Lilith se aleja de su proyección como protectora de la fertilidad para estar vinculada a la esterilidad y a la muerte infantil. Su interpretación simbólica como “castradora” y “antimadre” sienta las bases de la imagen monstruosa que afianzan las tradiciones semítica y cristiana hasta quedar convertida en “madre de todos los demonios” y concubina del diablo.

La iconografía de Lilith padece un complejo y progresivo proceso de transformación que redefine su significación simbólica y que culmina con la visión monstruosa de la diosa en el Talmud hebreo y los escritos bíblicos. La tradición semítica y cristiana reinterpreta el culto sumerio de Lilith para imponer un nuevo modelo de feminidad subordinado a la autoridad masculina y en el que la Sabiduría femenina, rasgo definitorio de la diosa en tiempos ancestrales, es duramente reprimida y castigada. La transgresión de la Eva bíblica al comer del Árbol de la Ciencia -fuente de conocimiento- eleva la sabiduría femenina a la categoría de lo monstruoso.

⁶⁵ MARCOS CASQUERO, M. (2009): *Lilith. Evolución histórica de un arquetipo femenino*, Universidad de León.

⁶⁶ CASANOVA & LARRUMBE, 2005.

⁶⁷ BORNAY, E. E. (2001): *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra (4ª ed.)

Pero en este proceso de desestructuración de Lilith que lega la tradición rabínica juega un papel fundamental el carácter falocéntrico de la mitología griega.

El marcado carácter masculino de los mitos griegos redefine la identidad de Lilith para reducirla a un ser pasivo y físicamente deforme que engrosa los monstruos del bestiario griego. El aspecto negativo que los asirios impusieron a Lilith ya está plenamente asentado en la mitología griega mediante su identificación con Lamia -derivación del nombre sumerio Lamastu-, un ser malicioso y equiparable a las estriges y las empusas, todos ellos demonios femeninos.

Según la mitología griega, Lamia era hija de Poseidón y de Sibilia, reina de Libia. Lamia había atraído con su belleza el interés de Zeus con quien engendró varios hijos hasta que Hera, esposa del dios, lo descubrió y tomó venganza obligándola a devorar a sus propios vástagos y ser condenada a no cerrar los ojos de tal forma que siempre viera la imagen de sus hijos muertos. Pero Lamia, en vez de acudir a Zeus y pedir su protección, huyó y el dios terminó por renegar de ella aunque le otorgó el don de poder extraerse los ojos para no ver la muerte de sus hijos. Lamia, presa del dolor, se transformó progresivamente en un ser nocturno y, sintiendo envidia de otras madres, devoró a los hijos de éstas para alimentarse de su sangre y maldecir la vida a la que había sido condenada⁶⁸. La mitología griega representa a Lamia como una mujer con extremidades de serpiente marina, por influencia iconográfica de su padre Poseidón, dios del mar. Esta representación, que se acerca más a la iconografía hebrea y cristiana de Lilith que a la imagen sumeria, evolucionará hasta mostrarnos una Lilith hebrea -Eva primigenia- que reforzará la asociación de la naturaleza femenina con la serpientes, la sexualidad excesiva y el rechazo a la maternidad que ensalza el monstruo femenino como una manifestación extrema de la “mujer antimatadre”.

La iconografía monstruosa de Lilith se acentúa en el Talmud hebreo

⁶⁸ Escolio de *Las avispas*, de Aristófanes, v. 1035 y escolio de *La paz*, del mismo autor, v. 758.

subrayando su vertiente sexual. La antigua diosa de la sabiduría personifica en la tradición hebrea los excesos que entraña la naturaleza femenina. El *Zohar*, obra principal de la Cábala, describe a Lilith como la perversa, la falsa, la ramera e, incluso, la negra⁶⁹. Mientras que el *Tratado de Shabbathm* subraya que “está prohibido a los hombres dormir solos durante la noche porque el que contradice este mandato cae víctima de Lilith” (*Tratado del Shabbathm* 151)⁷⁰.

La consideración de Lilith como monstruo femenino ya está asentada plenamente en la Edad Media como manifiesta el *Alfabeto de Ben Sira*, texto del que conocemos dos versiones, una en arameo y otra en hebreo, redactado entre los siglos VII y X⁷¹ y que describe detalladamente el mito hebreo de Lilith que ha dado pie a que modernos grupos feministas se erijan simbólicamente como “hijas de Lilith”. Según el *Alfabeto de Ben Sira*, Lilith fue la primera mujer de Adán antes de la creación de Eva, pero su negativa a aceptar las imposiciones sexuales de Adán causó su huida del Paraíso y su designación como Madre de los demonios. La figura de Lilith fue adoptada y transformada por la tradición rabínica durante el cautiverio judío en Babilonia hasta el punto de situar a Lilith como la primera mujer de Adán, tal y como señalan los escritos hebreos de Ben Sirah al afirmar: “Yahweh creó a Lilith, la primera mujer, como había creado a Adán, de la tierra y el polvo”. Una afirmación similar de la Torah hebrea parece indicar que Adán y Lilith fueron creados del barro: “Mujer y Hombre, Él los creó”⁷². Ambos fragmentos, procedentes de escritos sagrados rabínicos, muestran una Lilith creada a imagen y semejanza de Yahweh y dotada de las mismas capacidades que Adán, sin embargo, Lilith fue reemplazada por Eva como señalan los escritos hebreos y omiten los textos bíblicos.

⁶⁹ Esta interpretación no aparece dentro de la propia Biblia, sino en un Midrash (una interpretación, una exégesis no literal) que data del siglo XII, según Robert Graves y Raphael Patai en *Los mitos hebreos*.

⁷⁰ Citado en MARCOS CASQUERO, M. (2009).

⁷¹ TOBIAS LACHS, S. (1973): *The Alphabet of Ben Sira*, Gratz College Annual of Jewish Studies 11, 9-28.

⁷² STERN, D. & MIRSKY, M. J. (eds.) (1998): *Rabbinic Fantasies: Imaginative Narratives from Classical Hebrew Literature*, Yale Judaica Series, p. 183.

Los evangelios apócrifos y los escritos del *Yalqut Reubeni* nos dan la clave de la transformación de Lilith en la Eva bíblica. “Adán y Lilith nunca encontraron la paz juntos, pues cuando él quería acostarse con ella, Lilith se negaba, considerando que la postura recostada que él exigía era ofensiva para ella. ¿Por qué he de recostarme debajo de ti? - preguntaba - Yo también fui hecha de polvo y, por consiguiente, soy tu igual. Fuimos hechos iguales y debemos hacerlo iguales”⁷³. Las diferencias con Adán y la negativa de situarse bajo el dominio masculino desataron la huída de Lilith del Paraíso de la siguiente manera. Lilith invocó el nombre sagrado de Yahweh quien, dotándole de alas, le permitió huir del Paraíso y alejarse definitivamente de Adán. No se especifica el modo en que Lilith conoció el nombre sagrado de Yahweh cuando ni siquiera le fue revelado a Moisés ante quien Yahweh se presentó como: “Yo soy el que soy. He aquí lo que dirás a los hijos de Israel: Yo soy me ha enviado a vosotros” (*Éxodo* 3, 14). No obstante, algunos autores como Robert Graves⁷⁴ señalan que Yahweh fue seducido por la belleza y el poder seductor de Lilith, aunque los escritos hebreos no hacen ninguna mención a este respecto.

La soledad incita a Adán a solicitar la ayuda de Yahweh: “Señor del Mundo, he sido abandonado por la que pusiste para ayudarme”. Condolido por el desamparo de Adán, Yahweh envía a los arcángeles Senoy, Sansenoy y Samangelof a la búsqueda de Lilith. Pero ella, instalada en el Mar Rojo, donde convivía con demonios lascivos y procreaba cientos de lilims -hijos mitad humanos, mitad demonios- se negó a regresar al Jardín del Edén afirmando: “Prefiero arrojarme yo misma al Mar Rojo antes que volver al Paraíso y someterme a Adán”. Los arcángeles, confundidos, responden con las órdenes de Yahweh: “Si no regresas con Adán cien de tus hijos morirán cada día”, a lo que ella respondió de la misma manera: “Mataré a los hijos de los hombres, los niños estarán bajo el peligro de mi ira por ocho días tras su nacimiento y las niñas por veinte”⁷⁵.

La decisión de la Lilith hebraica de vivir libremente su sexualidad

⁷³ STERN, D. & MIRSKY, M. J. 1998: 183.

⁷⁴ GRAVES, R. (2000).

⁷⁵ STERN, D. & MIRSKY, M. J. 1998: 184.

origina que el discurso patriarcal la alce como la antítesis de la compañera obediente y sexualmente pasiva para quedar convertida en una mujer de naturaleza monstruosa. No obstante, el mito de Lilith pierde peso en la representación misógina de las mujeres ante la imagen de la Eva bíblica; el discurso androcéntrico a lo largo de la Edad Media se edifica sobre la idea del pecado original de Eva.

El Antiguo Testamento menciona a Lilith sólo en una ocasión, sin embargo, las contradicciones del génesis bíblico, la aparición de Eva y la caída de Caín nos permiten identificar la influencia de Lilith en algunos versículos bíblicos. La Biblia recoge una referencia explícita del mito hebreo en la narración de la caída de Edom; ciudad que queda reducida a escombros y convertida en un lugar de oscuridad donde “(...) gatos salvajes y hienas se darán cita, y los sátiros se reunirán; y también allí se tumbará Lilith y encontrará su lugar de reposo” (*Isaías* 34, 14). El texto evita cualquier referencia a Lilith como primera esposa de Adán, pero nos muestra la iconografía clásica de la Lilith primigenia analizada anteriormente al señalar: “Los hebreos creyeron que significaba un ser diabólico, en forma femenina, lascivo y nocturno”.

Algunos escritos bíblicos que permiten intuir la presencia oculta de Lilith son los relativos al *Génesis* donde se aprecia una notable contradicción. El *Génesis* señala:

“Y Dios creó al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó, macho y hembra los creó. Y Dios los bendijo diciendo, sed prolíficos y multiplicaos, poblad la tierra y sometedla” (*Génesis* 1, 27).

De este pasaje se desprende que la creación del hombre y la mujer se hizo a imagen y semejanza de Dios siendo ambos iguales y creados al mismo tiempo. Sin embargo, un pasaje posterior anuncia que:

“(...) entonces Yahweh Dios hizo caer sobre el hombre un sueño letárgico, y mientras dormía tomó una de sus costillas, reponiendo carne en su lugar; seguidamente, de la costilla tomada formó Yavhé Dios a la mujer y se la presentó al hombre, quien exclamó, ésta sí que es hueso de mi

huesos, y carne de mi carne, ésta será llamada varona, porque del varón ha sido tomada” (*Génesis* 2, 21).

Especialmente reveladora es la respuesta de Adán que induce pensar que si “ésta es hueso de mi huesos, y carne de mi carne” debió existir una mujer anterior creada a partir del barro y, por tanto, igual al hombre.

Otro pasaje que puede ilustrar la influencia de Lilith en los escritos bíblicos es el referido a la caída del Edén. El *Génesis* señala: “La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que hiciera Yahweh Dios” (*Génesis* 3, 1). En muchas tradiciones clásicas como las sumerias o las asirias la serpiente era objeto de culto como diosa de la fecundidad, aunque la posterior iconografía hebrea estableciera una correlación entre los ofidios y Lilith como símbolo de decadencia y transgresión.

Tras la expulsión del Jardín del Edén, Eva engendró un varón. “La mujer concibió y parió a Caín diciendo, he tenido un hombre gracias a Yahweh” (*Génesis* 4,1). Graves señala la importancia de que Caín, el primer homicida en palabras bíblicas, naciera tras la aceptación del fruto prohibido por parte de Eva, y sugiere que su nacimiento respondería a la venganza de Lilith para que Eva viera morir a uno de sus hijos, Abel, tal y como ella veía morir a sus hijos día tras día. Graves incluso va más allá al asegurar que Caín sería fruto de Eva y Samael ya que el *Génesis* enumera la lista de los descendientes de Adán pero prescinde de Caín y su estirpe cainita (*Génesis* 5, 1)⁷⁶.

La evolución iconográfica de Lilith desde los relieves sumerios hasta los escritos bíblicos se caracteriza por la adquisición sucesiva de características lascivas, nocturnas y sangrientas, que culminan con la imagen de la Lilith hebrea convertida en un ser demoníaco que se alimenta de la sangre de los recién nacidos. La atracción de Lilith por la sangre acabó convirtiéndose en su rasgo definitorio, y la imaginería vampírica de la Edad Media asimiló a la antigua diosa sumeria con los seres vampíricos hasta el punto de ser considerada en la imaginería colectiva como la

⁷⁶ GRAVES, R. (2000).

primera mujer vampira. El origen mitológico de las vampiras entronca directamente con la figura de Lilith.

Las vampiras proyectan, mejor que ningún otro monstruo femenino, los miedos androcéntricos ante la sexualidad de las mujeres. Personifican las pulsiones sexuales sin tabúes culturales y toman la iniciativa de la seducción adoptando así una posición hegemónica en la satisfacción de los deseos sexuales. Convertidas en el estereotipo de la “femme fatale” de la manos de los escritores románticos, se muestran como mujeres excesivas, voluptuosas, castradoras, sedientas de sangre, depredadoras de la masculinidad y carentes de instinto maternal.

La asociación entre la sexualidad y la muerte refuerza el carácter castrador de las “femme fatale”. Bataille señala que la sexualidad se percibe como la aniquilación del yo en la medida en que el orgasmo se asemeja a una “pequeña muerte” plagada de suspiros y sofocos que despierta la parte animal del ser humano. El acto sexual es como la muerte, “destructor y violento”⁷⁷, y esta relación entre sexualidad y violencia se percibe como un nexo psicológico primario y profundo que se proyecta sobre el sexo femenino. Esta visión de la sexualidad y la percepción animal de la naturaleza femenina subrayan el miedo androcéntrico a ser devorado por las mujeres. Es un terror vinculado al complejo de castración que tiene su origen en la unión simbólica entre sexualidad y oralidad dado el carácter de “identificación inconsciente de la boca y la vagina”⁷⁸.

La boca es el órgano más arcaico del desarrollo ontogenético y retrotrae al individuo al primer estadio de impulsión caníbal, a la etapa en que la ingestión alimentaria se confundía con el deseo erótico. Como señala Bataille, la boca es el símbolo de la potencia creadora –verbo– pero también de la potencia destructora que se sirve de los dientes como armas ofensivas para desgarrar y devorar la carne. La sexualidad se concibe en el imaginario simbólico patriarcal como una relación asimétrica en la que las

⁷⁷ BATAILLE, G. (1998): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.

⁷⁸ CAILLOIS, Roger (1988): *El mito y el hombre*, México, Fondo de Cultura Económica.

mujeres triunfan sobre los hombres debido a la fuerza innata de su bestialización, a su capacidad de conseguir aflorar su parte animal. Este carácter animal está en la base de la asociación simbólica que identifica la naturaleza sexual de las mujeres con el comportamiento salvaje; una identificación que, desde una perspectiva simbólica, tiene su proyección natural en la mantis religiosa y su proyección mitológica en la figura de la vampira. Las imágenes de las vampiras se caracterizan por la exhibición de sus colmillos puntiagudos rodeados de unos labios rojos y voluptuosos que parecen sangrar. Las vampiras representan la vinculación entre la oralidad, la sexualidad y la castración que personifica el temor masculino de la vagina dentata y en el que la sangre juega un papel fundamental que subraya la fragilidad del orden simbólico patriarcal.

La sangre está presente en la mayoría de las culturas como un líquido vital dotado de fuerte simbolismo. La Antigüedad Clásica ofrece numerosos ejemplos de sacrificios animales en los que la sangre ofrecida a los dioses se convierte en un elemento de augurio que propicia el buen desarrollo de las batallas o la transferencia pacífica de poder de unos reyes a otros. La aceptación de la sangre como elemento ritual facilita la creencia según la cual si la pérdida de sangre disminuye la fuerza vital, su ingesta acrecienta la vitalidad y evita la muerte.

El halo sobrenatural que envuelve a esta creencia establece una relación histórica entre las mujeres y la sangre que tiene su origen en la sangre menstrual. La pérdida regular de sangre que padecen las mujeres justifica uno de los temores androcéntricos: las mujeres necesitan alimentarse de sangre para sobrevivir. La atracción visceral de las mujeres por la sangre y una sexualidad devoradora que se apropia de la fuerza seminal masculina para incrementar su vitalidad convierte a las vampiras en el monstruo femenino por excelencia. El sexo, la sangre y la muerte erigen a las vampiras como una imagen especular de la “antimujer”; la mujer desobediente y lasciva que despierta temor y deseo al mismo tiempo. El útero se convierte en un “pozo insaciable en cuyas grietas sin fondo el hombre debía verter la esencia de su intelecto en pago por su lujuria (...) la

sed de la bestia estaba en sus lomos, y la sed de la bestia era su sangre”⁷⁹.

Las primeras referencias a mujeres lascivas que se alimentan de sangre humana en la tradición clásica aparecen personificadas en las estriges; mujeres con cuerpo de ave y garras afiladas que raptan a recién nacidos y de las que hablan entre otros Ovidio, Petronio y Apuleyo. Tanto Ovidio (*Fastos* 6, 131-138) como Petronio (*El satiricón*, 63-64) describen a las estriges, fruto de la unión de hombres y arpías, como mujeres aladas y dotadas de fuertes garras que se alimentan de la carne y la sangre de los neonatos. Aunque la iconografía de las estriges es muy diferente a la imagen de Lilith y de la Lamia griega todas ellas comparten su carácter lascivo y nocturno al tiempo que proyectan la imagen de la “antimadre” por cuanto vulneran la vida de los niños.

De estos seres sangrientos, cabe destacar particularmente la figura de la Empusa, un demonio femenino asociado a la diosa Hécate, diosa griega del alma de los muertos, que se alimentaba de la sangre de los hombres tras haberles seducido bajo una apariencia de hetera o bella doncella. Al parecer, la leyenda de la Empusa fue llevada a Grecia desde Palestina, donde se la consideraba hija de la Lilith hebraica con la que comparte numerosas similitudes⁸⁰. Uno de los primeros autores en aludir a la Empusa es Aristófanes, quien en su obra *Las ranas*, la presenta como una fiera con el rostro en llamas que adopta múltiples formas, entre ellas la de una bella mujer con una inusitada capacidad de seducción. Aunque es Flavio Filóstrato quien, en *Vida de Apolonio*, nos ofrece la imagen más detallada de la Empusa:

"Una vez que pasaron el Caúcaso, afirman que vieron hombres de cuatro codos que eran ya negros, y otros de cinco codos, cuando pasaron el río Indo. En el camino hasta este río encontraron digno de referencia lo siguiente: caminaban bajo una luna brillante y se les presentó la aparición de una empusa, que se vuelve ya una cosa, ya otra, y que desaparece. Apolonio advirtió lo que era, así que se puso a insultar a la empusa él mismo

⁷⁹ DIJKSTRA, B. (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, p. 334.

⁸⁰ GRAVES, R. 2000.

y encargó a los que iban con él que hicieran lo mismo, pues este es el remedio contra tal irrupción. La aparición se dio a la fuga chillando como los fantasmas"⁸¹.

De la mano de este autor conocemos también a la *Empusa de Corinto* que, sin duda, es una influencia decisiva en la configuración posterior de los vampiros como ya ha señalado la autora Pilar Pedraza en varias ocasiones⁸². En este sentido, Filóstrato refiere las dotes de seducción que despliega la empusa para atraer al joven filósofo Menipo de Licia con quien pretende casarse. Al banquete de boda asiste, entre otros invitados, Apolonio, quien revela que la “buena novia es una de las empusas”, y al desenmascararla logra que todo se desvanezca en un instante.

"Cuando las copas de oro y lo que parecía plata demostraron ser cosas vanas y volaron todas de sus ojos, y los escanciadores, cocineros y toda la servidumbre de esta jaez se esfumaron al ser refutados por Apolonio, la aparición pareció echarse a llorar y pedía que no se la torturara ni se la forzara a reconocer lo que era. Al insistir Apolonio y no dejarla escapar, reconoció que era una empusa y que cebaba de placeres a Menipo con vistas a devorar su cuerpo, pues acostumbraba a comer cuerpos hermosos y jóvenes porque la sangre de éstos era pura"⁸³.

Uno de los monstruos femeninos que mejor representa la animalidad inherente a la naturaleza femenina y su vinculación con la sangre son las Bacantes. Adoradoras del dios Dionisios, las bacantes se abandonaban a un culto orgiástico prohibido a los varones en el que se establecía una asociación simbólica entre los cultos báquicos y la fertilidad. El elevado contenido erótico del culto propiciaba el abandono del sujeto social, la despersonalización y la superación de los límites del yo entrelazando los vínculos humanos y animales. Eurípides describe a las bacantes como mujeres devoradoras que despedazaban y comían animales vivos, niños e incluso hombres ensalzando así el principio de la animalidad y la fascinación de la sangre.

⁸¹ FILÓSTRATO (ed. 1992): *Vida De Apolonio*, Madrid, Editorial Gredos, cap II, 4.

⁸² PEDRAZA, P. (2009): *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid, Siruela.

⁸³ FILÓSTRATO (ed. 1992) cap. IV, 25.

“Toros violentos daban con sus cuerpos en tierra (...) Sus carnes eran despedazadas con mayor rapidez que con la que puedes cerrar tus párpados (...) Arrebataban a los niños de sus casas (...) Ellas, unas mujeres, herían de frente y por la espalda, cuando huían, a los hombres (...) Con sus manos asió su brazo izquierdo y apoyando con fuerza su pie en el costado del malaventurado, lo arrancó de su espalda (...) la carne desgarrada iba dejando desnudos sus costados”⁸⁴.

La tradición hebrea ha legado dos de los iconos culturales más demoledores que engarzan la sexualidad castradora de las vampiras con la mutilación masculina: Salomé y Judith. Alejadas del monstruo femenino por excelencia, comparten con las vampiras una belleza física que lima en apariencia su carácter sádico y sexualmente devorador. Ambas representan la crueldad femenina que es capaz de solicitar la decapitación del hombre para satisfacer sus deseos. Es el triunfo de la castración simbólica y física del patriarcado a través de la sexualidad lasciva y el arte del engaño. La proyección simbólica de las figuras de Herodes Antipas y de Holofernes, como las autoridades patriarcales que sucumben ante la sexualidad femenina, sitúan los episodios de la decapitación de Juan el Bautista y del propio Holofernes como una metáfora literaria sobre los peligros de las malas artes femeninas. La cabeza del Bautista en la bandeja de plata es interpretada como la decapitación del falocentrismo; el mito de la vagina dentata nuevamente reelaborado.

Desmarcándose del gusto por la sangre pero manteniendo el carácter devorador de la “femme fatale”, la mitología clásica ha legados tres monstruos femeninos que han permanecido inalterables en la imaginaria colectiva contemporánea: las sirenas, las esfinges y las amazonas. Las sirenas, a través de sus cantos, se alzan como el símbolo de la seducción mortal, la destrucción del hombre por el deseo, la conjunción de la seducción y la prohibición. El cuerpo híbrido de la sirena, mitad mujer y mitad pez, muestra una mujer erotizada que rehúsa cualquier contacto con el otro. La sirena representa una belleza ideal no física sino onírica. El

⁸⁴ EURÍPIDES (ed. 2000). *Tragedias III*. Edición de Juan Miguel Labiano. Cátedra, Madrid.

canto de las sirenas embriaga, adormece e hipnotiza con una promesa de seducción que nunca llega a cumplirse, porque el fin último de su capacidad de atracción es alcanzar la muerte del hombre, la destrucción del deseo androcéntrico a través la realización de sus fantasías. La belleza se transforma en un vampiro devorador que mutila el deseo masculino.

Las esfinges también exhiben el poder de seducción y castración masculina. Su belleza física contrasta con un cuerpo alado de león que les otorga una extraordinaria fuerza física capaz de acabar rápidamente con sus víctimas. Al igual que las sirenas, su belleza sólo persigue la destrucción del hombre. Su poder de seducción puede considerarse como una de las primeras representaciones vampíricas de castración masculina porque “la esfinge es un incubo femenino que mata abrazando, sofocando (...) las armas nada pueden frente a ese espectro velludo y tierno, que desgarrar la carne con sus uñas de acero al tiempo que proporciona el cálido cobijo de las pieles”⁸⁵. El abrazo mortal de la esfinge será recuperado por la imaginería vampírica del romanticismo dieciochesco perpetuando la mítica asociación de deseo y muerte, placer y dolor. Una asociación que históricamente ha asociado la sexualidad femenina con la maternidad y la muerte, con la capacidad de engendrar vida y de devorar al compañero sexual.

El análisis de las Amazonas presenta una mayor complejidad en la medida en que sus rasgos definitorios son netamente masculinos. Las Amazonas son mujeres guerreras que conviven en un sistema social basado en una ginecocracia que anula cualquier vestigio de poder masculino. Ningún hombre puede acceder al reino de las Amazonas excepto para mantener relaciones sexuales esporádicas que permitan nutrir al sistema de nuevas niñas que perpetúen la estructura social. Para evitar cualquier resquicio de poder masculino el sacrificio de los niños se erige como una medida preventiva que permite garantizar el carácter femenino del sistema social.

⁸⁵ PEDRAZA, P. (1991): *La Bella, enigma y pesadilla, Esfinge, medusa, pantera*. Barcelona, Tusquets, p. 24.

Homero, en la *Ilíada*, menciona a las Amazonas como “las que luchan como varones” subrayando así una esencia dual que conjuga dos de los principales rasgos que definen a ambos sexos: la seducción femenina y la capacidad de los hombres para el combate. La violencia, entendida como una de las características que definen la categoría de lo masculino, se extrapola al universo femenino convirtiendo a las Amazonas de uno de los mayores temores del universo simbólico falocéntrico. La adquisición de una virtud netamente masculina convierte a las Amazonas en unas de las mayores transgresoras de la mitología clásica al ser capaces de devorar física y culturalmente a los hombres y cuestionar la existencia del patriarcado como único sistema social viable. En este sentido, es significativa la explicación etimológica más común del término “Amazona” que la define como “sin pecho”, término que les otorga una clara naturaleza andrógina.

La ginecotopía de las Amazonas exhibe un sistema social exclusivamente femenino en el que las mujeres reivindican su autoridad al margen de cualquier coacción patriarcal y en el que “la maternidad es utilizada con independencia de la figura del padre”⁸⁶. Las Amazonas simbolizan el poder femenino, la libertad, la liminalidad, la androginia y la hegemonía del matriarcado. Configuran un estado femenino fuera de las fronteras del mundo civilizado regido por normas patriarcales. El comportamiento de las Amazonas, cazadoras y guerreras, desafía todo lo que una sociedad patriarcal espera de la actuación de la mujer y, por tanto, su poder debía ser aniquilado a través del matrimonio, la violación y el asesinato.

Su derrota a manos de los héroes griegos, personificaciones del patriarcado, es el argumento simbólico que esgrimirá el sistema androcéntrico para legitimar la supremacía masculina. Las Amazonas son despojadas de los símbolos que las identifican como seres liminales, como sujetos sociales que no encajan en las categorías de género definidas según la ideología patriarcal. El mito de su derrota a manos de los guerreros

⁸⁶ IRIARTE, A. (2003): “La virgen guerrera en el imaginario griego”, en Mary Nash y Susana Tavera (eds) *Las mujeres y las guerras*, Barcelona, Icaria, p. 27.

griegos es la legitimación simbólica de la supremacía del orden patriarcal que, en la voz de Lisias, se expresa en las siguientes palabras: “Y son las únicas a quienes no les fue dado el aprender de sus fracasos con el fin de conducirse mejor en lo sucesivo, ni tampoco el regresar a sus casas para anunciar su desdicha y el valor de nuestros antepasados; pues al morir allí mismo, y pagar así la pena de su insensatez, hicieron inmortal, gracias al valor, la fama de nuestra ciudad y, en cambio, por la calamidad aquí sufrida, sumieron en la oscuridad a su patria”⁸⁷

El universo de las amazonas sobrevive en el imaginario patriarcal como un elemento de transgresión que se diluye en los límites de la cultura. Como señala Walcot, “dondequiera que los griegos ubicasen a las amazonas, ya fuera en algún lugar del mar Negro en el lejano norte, o en la Libia del distante sur, siempre era allende los confines del mundo civilizado. Las amazonas existen fuera del ámbito de la experiencia humana normal”⁸⁸. Sin embargo, las amazonas han logrado sobrevivir en la ficción literaria medieval aunque con distintas proyecciones simbólicas. Siglos más tarde y a pesar de condena de Lisias, reencontramos a las amazonas y sus ejércitos de mujeres como protagonistas o personajes secundarios de novelas medievales como el *Roman d' Eneas*, el *Roman de Troie*, el *Roman d'Alexandre* y los libros de caballerías donde, en este último caso, se funden con el mito de la virgo bellatrix, la doncella guerrera vestida de hombre, cuyo mayor referente histórico es Juana de Arco.

Autoras como Christine de Pizan actualizan el mito griego dotándole de diversas connotaciones para proyectar su reflejo en los debates políticos, sociales e ideológicos derivados de la Querella de las Mujeres. Christine de Pizan en *El Libro de La Ciudad de las Damas* recrea el mito de las amazonas como una ginecotopía en la que las relaciones no están condicionadas por los lazos de parentesco sino por la hermandad y solidaridad entre las mujeres. Una sociedad de “hermanas y de amigas, no de familias, un sistema político cuyo poder organizativo es la virtud y no el

⁸⁷ IRIARTE, A. 2003: 29.

⁸⁸ WALCOT, P. (1984): “Greek Attitudes towards Women: The Mythological Evidence”, *Greece & Rome*. Vol. 31, n.º 1, p.42.

lugar que se ocupe en el sistema de parentesco”⁸⁹. Una sociedad en la que las mujeres no son objetos de intercambio entre las redes de solidaridad masculina sino sujetos sociales capaces transgredir la tradicional división de los roles de género.

Desde la vampira hasta la amazona, el carácter monstruoso de la “femme fatale” se mantiene a lo largo de los siglos adaptándose a las necesidades del sistema patriarcal. En la Edad Media el monstruo femenino se diluye en una imagería demonológica que asocia la transgresión femenina con las figuras de las brujas, hechiceras, amazonas y súcubos en un contexto marcado por la fragmentación de la Iglesia y la Querrela de las Mujeres. La autoría masculina determina los límites de la transgresión calificando la naturaleza femenina como “demoníaca”, “impura” y “peligrosa”. El arte y la literatura idealizan y transfiguran los deseos y temores bajo un velo de simbolismo que oculta “imágenes que no se pueden soportar, las cuales articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte”⁹⁰. La proyección simbólica de las mujeres en monstruos míticos representa los miedos y deseos patriarcales, el Eros y el Thánatos que han convertido a las mujeres en “Bellas atroces”⁹¹.

⁸⁹ RIVERA, M. (1990): *Textos y espacios de mujeres*, Barcelona, Icaria, P. 197.

⁹⁰ TRÍAS, Eugenio (1988): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, p. 42.

⁹¹ PEDRAZA, P. 1991



Las tres edades y la muerte, Hans Baldung

SEXUALIDAD, CARNALIDAD Y CASTRACIÓN.

LA DEFORMACIÓN DE LA SEXUALIDAD FEMENINA EN EL IMAGINARIO MEDIEVAL

“La mujer cuando conciba y dé luz a un varón, será inmunda 7 días.... Y si
diera luz a una niña, será inmunda dos semanas”

(Levítico 12: 1)

El patriarcado cuenta con diversos mecanismos de control social para garantizar la estabilidad social y sancionar cualquier actitud, comportamiento o discurso que vulnere el contrato sexual basado en los conceptos de asimetría y falocentrismo. Pero es en el ámbito simbólico donde el patriarcado ha librado su lucha más feroz contra el poder femenino. La imagen de la decapitación de Juan el Bautista y la entrega de su cabeza a Salomé en una bandeja de plata constituyen una representación de los temores masculinos ante una posible desestructuración del orden social patriarcal. La posibilidad de que las mujeres transgredan los tradicionales roles de género se convierte en una amenaza potencial que debe ser silenciada y deslegitimada desde todas las esferas sociales, económicas, jurídicas, políticas e ideológicas. El poder patriarcal intenta frenar las voces femeninas, que en la Baja Edad Media alcanzan una mayor proyección social, demonizando a las mujeres y sus saberes con una reinterpretación de la misoginia patrística en el orden simbólico. Un proceso de demonización que alcanza un doble objetivo: en primer lugar, frenar las reivindicaciones de la Querella de las Mujeres y de las nuevas formas de religiosidad femenina y, en segundo lugar, personificar la crisis del sistema feudal en las mujeres, su sexualidad y sus saberes.

Para comprender el proceso de deslegitimación femenina en el medievo es necesario analizar las transformaciones en la percepción simbólica de las mujeres y su proceso de demonización mediante una revisión histórica de la retórica patriarcal que, partiendo del legado de la Eva bíblica, proyecta una imagen de las mujeres como seres de naturaleza impura, diabólica y monstruosa. Desde una perspectiva androcéntrica y

medieval las mujeres son una proyección de la vertiente animal del ser humano; una animalidad que se encarna en un cuerpo seductor, deseable y voraz. La corporalidad de las tentaciones femeninas constituye el rasgo definitorio de los pecados de las mujeres y es, a través de ese cuerpo insaciable, por el que Eva muerde la manzana. Ella es quien tiene el apetito, el deseo, la boca, la carnalidad y el ansia de acercarse a la sabiduría prohibida del Árbol de la Ciencia. Es el reverso de un Adán pasivo, asexual y sumiso ante la divinidad que representa la dicotomía entre el orden y el caos, la cultura y la naturaleza, lo masculino y lo femenino, en definitiva, el logos y el phatos. Siguiendo el discurso patrístico medieval, cuando el pensamiento escolástico plantea la ausencia de alma en las mujeres, no está esbozando una hipótesis filosófica sino una afirmación en un discurso de polaridades maniqueas que codifica a las mujeres en cuerpos impuros e imperfectos.

El control social de las mujeres se dirige a limitar su ámbito de actuación en la esfera de lo privado y a demonizar el cuerpo y el saber empírico femenino. El control a través de la deslegitimación femenina en el imaginario colectivo es un proceso complejo pero su efectividad social es incuestionable a largo plazo. Los mecanismos de dominio que moldean las estructuras del inconsciente colectivo se erigen sobre conceptos culturales que sancionan el código normativo entre los que se encuentran los conceptos de tabú, impureza y contaminación como señala Mary Douglas⁹².

Los esquemas culturales están sometidos a continuas presiones internas y externas y la cultura debe afianzar el sentimiento individual de pertenencia. “Lo que no está con ella, lo que no forma parte de ella ni se somete a sus leyes, está potencialmente en contra suya”⁹³. La mayor amenaza de desestabilización del sistema patriarcal procede de las transgresiones femeninas en la medida en que la estructura falocéntrica se sustenta sobre unas relaciones de dominio y explotación. Un leve cambio

⁹² DOUGLAS, M. (1991).

⁹³ DOUGLAS, 1991: 17.

en estas relaciones de dominio puede alterar los esquemas de categorización sobre los que se legitima y percibe la asimetría de género.

Mary Douglas sostiene que las ideas de contaminación e impureza se sitúan en la base de las configuraciones simbólicas mediante las cuales se institucionaliza el orden social. Ambas ideas actúan en dos niveles: el instrumental y el expresivo. En el primer nivel, las creencias en la contaminación influyen directamente en el comportamiento de los sujetos de manera que tales ideas refuerzan las presiones sociales para proteger el orden de los peligros de la transgresión. A este nivel se introducen las leyes de la naturaleza para sancionar el código moral, por ejemplo, la pérdida de vigor la produce el contacto sexual con mujeres adúlteras. De esta manera, los valores morales y las reglas sociales se mantienen gracias a la creencia en el contagio. En el segundo nivel, tales creencias puede mediatizarse en un diálogo de reivindicaciones y contrareivindicaciones de una categoría social dotada de una fuerte carga simbólica. En este sentido, el concepto de contaminación se emplea como una analogía para expresar una visión general del orden social. Por ejemplo, existen creencias de que cada sexo constituye un peligro para el otro mediante el contacto con los fluidos sexuales. Según otras creencias, sólo uno de los dos sexos corre peligro por el contacto con el otro, habitualmente el masculino con respecto al femenino. Semejantes configuraciones del peligro sexual pueden considerarse como expresiones de jerarquía. Las ideas de los peligros sexuales únicamente se comprenden si se interpretan como símbolos de la relación entre las partes de la sociedad, como configuraciones que reflejan la jerarquía en los distintos niveles del sistema social.

El concepto de impureza está históricamente asociado a la naturaleza femenina desde tiempos ancestrales. Las tradiciones hebreas y cristianas fomentan la proyección de las mujeres como sujetos de naturaleza imperfecta e impura capaces de “contaminar” la virilidad y reducir las capacidades sexuales y vitales de los hombres. El temor freudiano a la “contaminación” del hombre a través de las relaciones sexuales está en la bases del concepto de impureza femenina que a lo largo

de la Edad Media encontrará el respaldo teórico de numerosos tratados sobre el cuerpo y la sexualidad femenina.

La simbología de las mujeres como castradoras de la masculinidad y la percepción de la feminidad como una negación y mutilación de la virilidad despertó al mismo tiempo el deseo y el temor masculino hacia la sexualidad de las mujeres. La Edad Media va a incorporar este miedo masculino a la imaginería simbólica patriarcal reelaborando el viejo mito de la vagina dentata. El deseo de ser poseídos por mujeres sexualmente activas y el temor a ver mermada su masculinidad impulsa una redefinición de la sexualidad femenina que bascula entre dos pulsiones primarias, el deseo hacia lo femenino y el temor hacia la sexualidad castradora. El sentimiento de castración va íntimamente ligado al deseo sexual, de la misma manera que el monstruo causa temor por personificar todo aquello que es socialmente indeseable (vulneración de la norma) pero individualmente deseado (realización de los deseos y pulsiones).

El miedo a la castración y mutilación convierte a los monstruos en seres devoradores y, en el caso de los monstruos femeninos, en devoradores sexuales que transforman sus órganos reproductivos en instrumentos de dominación capaces de mutilar y destruir al otro. La vulva y el útero encarnan, en el imaginario androcéntrico, la esencia castradora y destructiva de una sexualidad femenina manipulada y sesgada por los mecanismos de aculturación impuestos por el sistema patriarcal. Una visión esencialista de la feminidad que, además, acoge un simbolismo corporal que subraya la impureza y peligrosidad de los límites del cuerpo, de los orificios que canalizan la contaminación del ser humano con factores exógenos al propio sujeto físico⁹⁴. La vulva, como órgano reproductivo, y por tanto castrador desde una perspectiva patriarcal, sitúa la sexualidad femenina en los límites de la cultura en la medida en que el propio cuerpo femenino es categorizado como una fuente de impureza.

⁹⁴ DOUGLAS, 1991: 33.

El miedo a la capacidad sexualmente devoradora de las mujeres configura la proyección de los genitales femeninos como un lugar infecto, oscuro e impuro en el que la sangre menstrual va a ostentar una fuerte carga simbólica. La percepción de la sangre menstrual como un fluido que impurifica a las mujeres goza de una amplia tradición que ya está ampliamente aceptada en la tradición bíblica.

"Cuando una mujer tenga flujo de sangre, y su flujo salga de su cuerpo, quedará impura durante siete días. Cualquiera que la toque quedará impuro hasta el anochecer. Todo aquello en que se acueste o se siente durante su impureza quedará inmundo. Cualquiera que toque su cama lavará su ropa, se lavará con agua y quedará impuro hasta el anochecer. Cualquiera que toque el mueble sobre el que ella se sentó lavará su ropa, se lavará con agua y quedará impuro hasta el anochecer. El que toque algo que esté sobre la cama o sobre otro objeto sobre el que ella se sentó quedará impuro hasta el anochecer. Si algún hombre se acuesta con ella y su menstruación se vierte sobre él, quedará impuro durante siete días. Toda cama en que él se acueste quedará inmunda. Cuando una mujer tenga flujo de sangre por muchos días fuera del tiempo normal de su menstruación, o cuando tenga flujo de sangre más allá de su menstruación, todo el tiempo que dure el flujo de su impureza ella quedará impura como en el tiempo de su menstruación. Toda cama en que se acueste durante todos los días de su flujo será para ella como la cama durante su menstruación. Igualmente, todo objeto sobre el que ella se siente será inmundo, como en la impureza de su menstruación. Cualquiera que toque estas cosas quedará impuro. Lavará su ropa, se lavará con agua y quedará impuro hasta el anochecer. Cuando ella quede limpia de su flujo, contará siete días y después quedará purificada. Al octavo día tomará consigo dos tórtolas o dos pichones de paloma, y los llevará al sacerdote, a la entrada del tabernáculo de reunión. El sacerdote ofrecerá uno de ellos como sacrificio por el pecado y el otro como holocausto. Así el sacerdote hará expiación por ella delante de Jehová a causa del flujo de su impureza. Así mantendréis a los hijos de Israel apartados de sus impurezas, para que no mueran en sus impurezas, por haber contaminado mi tabernáculo que está entre ellos. Estas son las instrucciones para el hombre que tiene flujo y para el que tiene emisión de semen, y que por ello se ha contaminado; para la mujer en su período

de menstruación; para el que tiene flujo, sea hombre o mujer, y para el hombre que se acueste con una mujer impura”⁹⁵.

La sangre menstrual convierte a las mujeres en sujetos impuros y lo son durante los cinco días de la menstruación y los ocho siguientes, es decir, durante trece días. El Talmud hebreo ya subraya el origen de esta impureza al considerar que la matriz es una especie de cloaca que recoge todas las “inmundicias” del cuerpo femenino de manera que la sangre procedente de este órgano es necesariamente infecta⁹⁶. Su carácter impuro desencadena una larga lista de supersticiones relacionadas con la menstruación que se vieron respaldadas por erróneas teorías médicas y dogmas religiosos.

Autores clásicos como Plinio el Viejo en *Naturalis Historia* enumera algunas de las maldiciones que pueden desencadenar las mujeres durante los días impuros tales como nublar el cielo, volver estériles los campos, hacer abortar al ganado e incluso “si un hombre mantenía relaciones con una mujer que menstrua, durante un eclipse o con luna nueva, podía perder la vida”⁹⁷. Asimismo, se pensaba que los hijos engendrados durante la menstruación tendrían tendencia a nacer con el pelo rojo (en la Edad Media el color rojo tenía una connotación peyorativa y sexual) y que serían proclives a padecer enfermedades como la lepra, el sarampión o la viruela. Estas supersticiones se encuentran en la base de algunas de las acusaciones vertidas sobre las curanderas en la Baja Edad Media, especialmente en las relativas a la infertilidad de las mujeres y la impotencia masculina como asevera Bernardo de Gordonio en el *Lilio de la Medicina*.

“Esta enfermedad [viruela] se engendra de la sangre de la menstruación retenida en las porosidades de los miembros y el feto; la naturaleza se esfuerza en lanzarlo y echarlo fuera, que limpia la piel del bebé, del mozo o del adolescente, pocas veces, en la mancebía, y mucho menos en la vejez.

⁹⁵ *Levítico* 15, 19-33.

⁹⁶ STERN, D. & MIRSKY, M. J. (eds.) (1998).

⁹⁷ PLINIO SEGUNDO, C (1990): *Historia natural*. Obra completa. Madrid, Gredos, p. 105.

Esta forma de purgación es común a todos, pero accidentalmente viene de otras causas, por ejemplo, si alguno es engendrado en el tiempo de la menstruación; esta clase es muy mala, porque los así engendrados pocas veces escapan de lepra o de alguna enfermedad”⁹⁸.

“La lepra se adquiere de dos maneras: en el vientre de la madre o después de nacer. En el vientre de la mujer, porque fue engendrado en el tiempo de la menstruación de la mujer; porque es hijo de leprosa o algún leproso se echó con mujer preñada”⁹⁹.

El rechazo a la menstruación, entendida como uno de los rasgos de la sexualidad y fecundidad femenina, constituye uno de los primeros síntomas de la demonización de la sexualidad femenina y sobre él se erigen los posteriores argumentos que culminan con la deslegitimación de la naturaleza de las mujeres. De hecho, uno de los rasgos inherentes a la mayoría de los monstruos femeninos es su atracción por la sangre. La asociación entre las mujeres y la sangre es una constante en el imaginario simbólico desde la Antigüedad. No obstante y pese a este rechazo, la presencia de la sangre menstrual en los rituales mágicos de la Edad Media, especialmente en los ritos de fertilidad y filtros amorosos, lo convierte en un elemento que despierta temor y atracción. Los mismos sentimientos que provoca el sexo femenino: temor a la castración y atracción sexual.

Una atracción sexual que convierte el deseo en uno de los rasgos más relevantes de las mujeres. Además de trece veces impura, el imaginario falocéntrico proyecta una imagen de las mujeres caracterizada por una sexualidad insaciable. Una de las referencias bíblicas más antiguas que subrayan este rasgo femenino se debe a Pablo de Tarso quien menciona a las mujeres como “cargadas de pecados y llevadas de toda clase de deseos”¹⁰⁰.

En el Medievo la sexualidad femenina se convierte en un tema que inquietaba profundamente a una sociedad estructurada en torno a la

⁹⁸ GORDONIO DE, B. *Lilio de la Medicina* I, XII

⁹⁹ GORDONIO DE, B. *Lilio de la Medicina* I, XXII

¹⁰⁰ *Segunda Carta a Timoteo* 3, 6

hegemonía del falo. El aristotelismo había perpetuado la vieja idea de que el exceso de humedad del cuerpo femenino confería a las mujeres una capacidad sexual ilimitada y prevalece la tesis de Juvenal de “lassata uiris necdum satiata” –cansada de hombres pero insatisfecha-. Además, se había aceptado la idea de que los órganos sexuales femeninos ejercían una atracción posesiva sobre el cuerpo masculino que remite a la teoría hipocrática de los desplazamientos uterinos y al *Timeo* de Platón¹⁰¹. Este deseo irrefrenable se plasma simbólicamente en el mito de la vagina dentata. Pero el deseo femenino tiene otras connotaciones que refuerzan la imagen de las mujeres como sujetos impuros.

La mentalidad medieval establece una asociación entre el deseo sexual y el semen que origina la idea de que las mujeres debían de producir gran cantidad de semen debido a su deseo desorbitado. Puesto que se creía que el semen se corrompe si no se emplea en la procreación, éste podría ser causa de putrefacción. Si al semen acumulado se añade la sangre menstrual, considerada como un fluido infecto, las mujeres quedan convertidas en una “fábrica de veneno”¹⁰². La asociación entre la sexualidad femenina y el concepto de impureza crea el mito medieval de la “Doncella Venenosa”. Las mujeres, cargadas del veneno generado por su propia naturaleza pecaminosa e imperfecta, desarrollan la terrible facultad de emponzoñar a los hombres, castrar su virilidad e incluso acabar con su vida a través de su mirada envenenada. Sin embargo, resulta paradójico que este veneno no pueda dañar a las mujeres. En una mentalidad patriarcal que cultiva el rechazo hacia las mujeres, la explicación podría hallarse en que ninguna serpiente ni animal venenoso se emponzoña con su propio veneno¹⁰³.

¹⁰¹ THOMASSET, C. (1992): “La naturaleza de la mujer”. En DUBY, George y PERROT, Michele (eds.): *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*. Madrid, Taurus, p. 66.

¹⁰² MARTOS, A. (2008): *Historia medieval del sexo y del erotismo. La desconocida historia de la querrela del esperma femenino y otros pleitos*. Madrid, Nowtilus, p. 234.

¹⁰³ MARTOS, A. 2008: 239.

Esta creencia es el germen sobre el que se establece una unión simbólica entre la naturaleza femenina y una de las criaturas más conocidas del bestiario medieval: el basilisco. De la misma manera que el basilisco podía petrificar al enemigo sólo con la mirada, las mujeres menstruantes tenían la capacidad de envenenar a los hombres mirándoles a los ojos. Esta imagen de las mujeres tiene su proyección simbólica más inmediata en el mito de Medusa. Tras la decapitación de Medusa a manos de Perseo, el héroe griego utiliza la cabeza de la diosa para vencer a los enemigos ya que la mirada de Medusa tenía la capacidad de provocar la muerte por terror. A lo largo de la Edad Media se encuentran numerosas alusiones a la asociación entre el basilisco y las mujeres en tanto que los dos “podían dañar el espejo al fijar la vista en él”¹⁰⁴

La teoría según la cual las mujeres podían causar la muerte a través de la mirada puede ser la base sobre la que se construye la creencia popular del mal de ojo; un maleficio atribuido a las brujas durante los procesos inquisitoriales de la Baja Edad Media. Ya Alberto el Grande había alertado de la posible acción maléfica de la mirada femenina en *Quaestiones super de animalibus* (IX, Q9) explicando que los vapores venenosos de las mujeres ascienden al cerebro desde donde impregnan los ojos. El maleficio se realiza a través del aire, siguiendo el proceso de la visión definido por Aristóteles y Galeno, siendo el aire el objeto intermedio necesario entre el ojo y el objeto. No es el ojo el que contamina, sino que el vapor que se expele a través de ellos es lo que impregna todo lo que está a su alcance. Aspectos que prácticamente permanecen inmutables hasta bien entrado el Renacimiento¹⁰⁵.

¹⁰⁴ CABANES, P. (2003): “La sexualidad en la Europa medieval cristiana”. *Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 3, p. 15.

¹⁰⁵ BARONA, J. (1995): “De la persuasión a la fascinación: Fronteras entre lo normal y lo patológico en la cultura renacentista”. En REAL, Elena (ed.): *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*. Valencia, Universitat de València, p. 15-27.

El carácter monstruoso de las mujeres también se vincula históricamente con el carácter impuro de la sangre menstrual. Existen muchas referencias literarias que subrayan la asociación entre la sangre menstrual y la capacidad femenina para engendrar monstruos. Uno de los ejemplos más clarificadores es el pasaje contenido en *Los admirables secretos de Alberto el Grande* en el que se incide nuevamente en la presencia de la serpiente como portadora del mal femenino.

“Tomad, dice, cabellos de una mujer, ponedlos bajo tierra bien sazónada, donde haya habido un estercolero durante el invierno, y al principio de la primavera o del estío, cuando el cabello se haya calentado por el calor del sol, engendrará serpientes, que seguidamente darán nacimiento a otras de la misma especie”¹⁰⁶.

El androcentrismo medieval traza una línea indivisible entre el concepto de impureza, veneno y feminidad que refuerza la visión de las mujeres como seres de segundo orden y cercanos al estado de animalidad. Las descripciones del deseo sexual femenino y su vinculación simbólica con la serpiente tejen una red de simbolismo que legitima la subordinación de las mujeres en la medida en que se encuentran más cercanas al estado de naturaleza que al estado de la cultura: (desorden/orden, naturaleza/cultura).

La Edad Media no sólo define a las mujeres ensalzando su estado selvático sino que difunde la creencia de que un animal vivo habita en su interior. Un animal hambriento y enfurecido que cuando no obtiene lo que pide se enfurece y recorre el interior del organismo, oprime los pulmones, agita el corazón y asciende hasta la garganta donde se enrosca dificultando la respiración, provocando sofocos y desatando mareos, la mítica histeria femenina o furor uterino. Ese animal salvaje es el útero.

¹⁰⁶ Citado en LACARRA, M^a Eugenia: “Apuntes sobre la influencia de la medicina en algunos textos didácticos medievales”. En NASCIMENTO, Aires y ALMEIDA, Cristina (coords.): *IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Lisboa, Cosmos, 1991, pp. 95-110.

La identificación del útero con un animal que reclama alimento no surge en la Edad Media. El *Timeo* de Platón explica que el útero es en realidad un animal que habita en el interior del cuerpo femenino y cuyo deseo es la procreación¹⁰⁷. Este es el argumento que despierta el interés de los Padres de la Iglesia. Frente a los textos egipcios que subrayan el carácter puramente sexual del útero, Platón subraya su finalidad procreadora. El animal que contiene la mujer no se rebela por deseo sexual sino por la necesidad de concebir un hijo. En este sentido, el discurso patrístico sigue deslegitimando a las mujeres subrayando su naturaleza animal, pero ya no es un ser lúbrico y desenfrenado sino que su instinto animal le impulsa a ser madre. Es esta llamada instintiva y maternal lo que, desde la perspectiva cristiana, permite redimir a las mujeres de su naturaleza pecadora y maliciosa.

La creencia de que la mujer es imperfecta y, por tanto, inferior al varón, ya existe en las sociedades clásicas. Sin embargo, en el mundo griego, donde ya está configurada la asimetría de género, no se concebía la idea de las mujeres como un animal potencialmente impuro y selvático capaz de matar a quienes las rodeaban¹⁰⁸. La idea de la imperfección femenina que ya se observa en autores como Aristóteles se entremezcla con el concepto de impureza y pecado que promulga la tradición bíblica. Es en ese momento cuando surgen las nuevas posibilidades interpretativas de las

¹⁰⁷ PLATÓN (1992/2002). *Diálogos. Obra completa. Volumen VI: Filebo. Timeo. Critias*. Traducción, introducción y notas a cargo de M^a Ángeles Durán (*Filebo*) y Francisco Lisi (*Timeo y Critias*), Madrid, Gredos.

¹⁰⁸ Para una aproximación a la visión de la naturaleza femenina en el mundo greco-romano léase; J. ARCHER, L.; FISCHLER, S. & WYKE M. (1994): , *Women in Ancient Societies: An Illusion of the Night*, New york, Routledge; BLUNDELL, S. (1995): *Women in Ancient Greece*, Cambridge, Harvard University Press, 1995; CANTARELLA, E. (1987): *Pandora's Daughters: The Role and Status of Women in Greek and Roman Antiquity*, Baltimore, Johns Hopkins University Press; STERN, D. (1998): "The captive Woman: hellenization, Greco-Roman erotic Narrative and Rabbinic Literature", *Poetics Today* 19, pp. 91-127; ØKLAND, J. (2003): "Sex, gender and ancient Greek: A case-study in theoretical misfit", *Studia Theologica-Nordic Journal of Theology* 57, pp.124-142.

diferencias biológicas entre los sexos que determinan la visión medieval de las mujeres.

La deslegitimación femenina de la Baja Edad se puede analizar como una consecuencia directa de la amenaza que supone la Querella de las Mujeres para el mantenimiento del status quo patriarcal. Pero no sería posible que esta deslegitimación hubiera sido efectiva si no existiera previamente una condena social de la sexualidad alejada de la reproducción; una condena de raíz religiosa que permitió que las mujeres se erigieran como el elemento desencadenante de una sexualidad concebida como el Pecado por excelencia. Es necesario, por tanto, realizar un breve análisis de la sexofobia medieval que encuentra en la figura de la Eva bíblica su referente más inmediato.

A diferencia de la normalización con que las sociedades grecolatinas vivían la sexualidad, el Medioevo despliega una represión hacia la sexualidad y el erotismo a consecuencia de los tabúes impuestos por el cristianismo; unos tabúes que incluso se alejan de la tradición hebrea que había otorgado una destacable carga erótica al *Cantar de los Cantares*. La tradición cristiana adoptó algunas creencias platónicas acerca de la oposición entre el alma y la materia según la cual las pasiones se conciben como un obstáculo que impide el libre desarrollo del espíritu. De hecho, una parte considerable de la teología patristica se inspira directamente en la filosofía socrática y es posible afirmar que el platonismo fue una prefiguración del cristianismo¹⁰⁹. El rechazo platónico a la percepción sensible, su creencia en la inmortalidad del alma y la afirmación de la existencia de un plano celestial, evidencian el legado que el mundo griego cede al cristianismo. Sin embargo, en lo que respecta a la sexualidad, el pensamiento clásico fue más liberador en la medida en que incluso el erotismo y la sexualidad formaba parte de algunos actos religiosos y rituales.

¹⁰⁹ PIÑEIRO, A. (2006): *Biblia y Helenismo. Pensamiento griego y formación del cristianismo*, Córdoba, El Almendro.

El profundo rechazo a la sexualidad surge, por tanto, bajo el peso de un cristianismo que no concibe la sexualidad como una fuente de placer sino como un acto pecaminoso necesario para la procreación. El discurso patrístico percibe la sexualidad como el pecado por antonomasia y no resulta extraño que en este clima de sexofobia, incluso el matrimonio fuese considerado por los Padres de la Iglesia como un “remedium concupiscentiae” o “mal menor”. En esta línea se posiciona San Jerónimo al enunciar que “el matrimonio es un pecado; todo lo que se puede hacer es excusarlo y santificarlo”¹¹⁰. El discurso patrístico reconoce únicamente la sexualidad en el seno del matrimonio, un estado inferior al deseable celibato, en la medida en que regula la sexualidad entre hombres y mujeres. La necesidad de regular la heterosexualidad constituye la razón por la que el matrimonio se eleva a institución sacramental como subraya San Pablo. “Es bueno que el hombre no toque a una mujer. No obstante, para prevenir la fornicación, que cada hombre tenga su propia mujer y que cada mujer tenga su propio marido”¹¹¹.

Este desprecio por la sexualidad necesita de un chivo expiatorio que personifique la impureza de la sexualidad y en el que recaiga la culpa del pecado. Eva se convierte en el elemento impulsor de la sexofobia medieval ante la imposibilidad de que la culpa recaiga en Adán quien ha sido “creado a semejanza de Dios”. Eva se erige en “el otro”, en el reverso de Adán que exhibe las consecuencias del pecado y que representa el pecado mismo. Eva, identificada con una serpiente, es el monstruo femenino primigenio en el que se mirarán todas las mujeres cristianas para admirar y temer los peligros de su naturaleza maléfica y animal. Todo ello pese a que en el Antiguo Testamento Yahweh reconoce a Adán y Eva como iguales al afirmar que “no es bueno que el hombre esté sólo, hagámosle ayuda y compañía semejante a él”¹¹²,

¹¹⁰ MAYAYO, P. (2003): *Historias de mujeres, Historias del arte*. Madrid, Cátedra, p. 143.

¹¹¹ *Carta de San Pablo a los Corintios I*, 7.

¹¹² *Génesis* 2, 18.

El discurso patristico medieval, pese al reconocimiento que parece otorgar a la mujer a través del culto mariano, se enrosca en la misoginia de la teología paulina y convierte a Eva en el referente de la antimujer. El tratamiento ligeramente más positivo y liberador con el que el Nuevo Testamento trata a las mujeres cede ante la recuperación de la misoginia rabínica de la que San Pablo es uno de sus máximos exponentes al enunciar que “Adán fue formado primero, después Eva como inferior”¹¹³. La Baja Edad Media despliega una campaña de deslegitimación femenina en base al discurso profundamente misógino de San Pablo que desplaza la figura de María a un segundo plano en las representaciones simbólicas de la feminidad.

Las tradiciones hebreas y cristianas fomentan la proyección de las mujeres como sujetos de naturaleza imperfecta e impura capaces de contaminar la virilidad y reducir las capacidades sexuales y vitales de los hombres. El temor freudiano a la contaminación a través de las relaciones sexuales está en la base del concepto de impureza femenina que a lo largo de la Edad Media encuentra el respaldo teórico de numerosos tratados sobre el cuerpo y la sexualidad que subrayan el temor androcéntrico de la castración. Este temor representa el miedo a la capacidad sexualmente devoradora de las mujeres y configura la proyección de los genitales femeninos como un lugar infecto, oscuro e impuro en el que la sangre menstrual ostenta una fuerte carga simbólica como muestra la tradición bíblica que califica a las mujeres de “trece veces impura” (*Levítico* 15, 19-33).

La transformación de la sexualidad femenina en un fenómeno monstruoso se realiza a través de una demonización del sexo que, partiendo del *Génesis* y la figura de Eva, se ve respaldada teóricamente por los tratados de los padres de la Iglesia. San Agustín sienta las bases del “pacto diabólico” entre la bruja y el diablo a través del cual el demonio puede adoptar formas corporales y mantener relaciones sexuales con las mujeres. En la misma línea, Santo Tomás de Aquino asegura en la *Suma*

¹¹³ *Timoteo* 2, 13

Teológica que las mujeres pueden engendrar hijos del diablo. Otros autores como San Antonio, San Buenaventura, San Jerónimo, San Gregorio el Grande, San Juan de Damás o San Juan Crisóstomo definen a las mujeres como armas del diablo, lanzas del demonio y centinelas avanzados del infierno¹¹⁴.

Para comprender la demonización de la naturaleza femenina es necesario analizar esta retórica patriarcal a través del discurso eclesiástico condensado en la bula *Summis desiderantus affectibus* y en los tratados demonológicos, en especial el *Malleus Maleficarum*, el principal instrumento que respalda la persecución de la transgresión femenina personificada en el arquetipo de la bruja.

¹¹⁴ Citados en BRUNDAGE, J. (2000): *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa Medieval*. Méjico, Fondo de Cultura Económica.



The nighthag visiting lapland witches, Johan Heinrich Füssli (1796)

LA DEMONIZACIÓN DE LA NATURALEZA FEMENINA.

LA PROYECCIÓN SIMBÓLICA DE LAS BRUJAS EN LA TRADICIÓN DEMONOLÓGICA

“A la hechicera no la dejarás que viva”

(Éxodo 22, 18)

La institucionalización de la diferencia sexual, entendida como una relación jerárquica entre mujeres y hombres, y la aceptación del discurso patristico constituyen la base ideológica sobre la que se legitima el patriarcado en la Edad Media. Éste fue un momento histórico convulso en el que la crisis del sistema feudal, la proliferación de nuevas formas de espiritualidad y la proyección social de las mujeres amenazaban la estabilidad de un sistema sociopolítico basado en la hegemonía del falocentrismo y en la unidad de la doctrina cristiana. En este apartado se analiza la demonización de las mujeres en el orden simbólico como una estrategia de deslegitimación impulsada por el sistema patriarcal. Un sistema que a finales de la Edad Media necesita un chivo expiatorio sobre el que desviar la atención y canalizar los temores ante el cambio histórico que vislumbra el fin de la sociedad feudal y de la unidad del cristianismo.

1. La fascinación por el diablo. El éxito de la demonología cristiana y el discurso inquisitorial

Antes de analizar la demonización de las mujeres en la literatura demonológica, es necesario realizar un breve análisis del contexto intelectual y teológico en el que surge la fascinación por el diablo, los asuntos demonológicos y el miedo a la brujería; tres factores que respaldan la deslegitimación de las mujeres en la Baja Edad Media.

El gran tratado demonológico es el *Malleus Maleficarum*, un completo estudio demonológico elaborado por los monjes dominicos Jacobus Sprenger y Heinrich Kramer entre los años 1485 y 1486. Es el paradigma de las obras demonológicas ya que, pese a no ser el primer tratado de este género, surge bajo el aval del Papa Inocencio VIII a través de la bula

Summis desiderantus affectibus que alentaba la investigación y persecución de los delitos de brujería. *El Malleus Maleficarum* conoce treinta y cuatro ediciones entre 1486 y 1699 alcanzando la cifra 50.000 ejemplares en algo más de dos siglos¹¹⁵. Estos datos muestran el interés que despertaba la demonología en la Baja Edad Media no sólo entre los teólogos e inquisidores sino también entre un público seglar absolutamente mediatizado por las creencias escatológicas del milenarismo, el Anticristo, el fin del mundo y el Juicio Final.

Desde finales del siglo XV los tratados demonológicos inundan las imprentas europeas; sólo en Francia se registra la edición más de 340 obras demonológicas con una difusión total cercana a los 350.000 ejemplares¹¹⁶. Estos datos muestran la fascinación que la figura del demonio y las creencias escatológicas despertaban entre una población que asistía a la desintegración del sistema feudal y la escisión de la Iglesia cristiana. Si se tiene en consideración que sólo una pequeña parte de la sociedad bajomedieval sabía leer, la edición en Francia de 350.000 ejemplares de diversas obras demonológicas subraya que la población culta estaba inmersa en unas creencias que en muchas ocasiones se ha calificado de popular y supersticiosa. Una pequeña revisión de los libros demonológicos más difundidos desde finales del siglo XV muestra que el éxito del *Malleus Maleficarum* no es un hecho aislado sino el punto de partida de una nueva corriente de pensamiento que logra permeabilizar no sólo los tratados inquisitoriales y demonológicos sino también diversos géneros literarios.

Entre los primeros incunables de Alemania y Francia aparece *El Belial* de Jacques de Teramo que narra la historia de Satán, en Alemania *El Tratado de los diablos*, compilación de textos demonológicos, es reeditado tres veces a finales del siglo XVI con continuas incorporaciones de textos, y en Francia el *Discours exécration des sociers* de Henri Bouget es reeditado

¹¹⁵ DELAMEAU, J. (1989): *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus.

¹¹⁶ DELAMEAU, J. (1989).

diez veces entre 1602 y 1610¹¹⁷. Éste último es el más cercano al *Malleus Maleficarum* por su estructura y metodología de estudio debido a que su autor es un juez y demonólogo que, en base a su experiencia legal, propone un nuevo modelo de procedimiento jurídico, muy parecido al inquisitorial, aplicable a los casos de brujería. Al tiempo, surgen nuevos intelectuales que testimonian la enorme influencia del demonio en los asuntos cotidianos como Ambroise Paré y Jean Bodino cuya *Demonología de las brujas* es reeditada en veinte ocasiones y en cuatro lenguas diferentes entre 1580 y 1600.

En este contexto, los territorios hispánicos no escapan a la fascinación que despierta la demonología en Europa. No obstante, el número de publicaciones es notablemente inferior al que se edita en otros países europeos. Las razones históricas y antropológicas acerca del escaso interés eclesiástico y político sobre los asuntos demonológicos han originado un curioso debate historiográfico. Menéndez Pelayo afirma que los territorios hispánicos, en base a su particularidad cultural, siempre se han mostrado reticentes a la interiorización de creencias y prácticas de carácter supersticioso¹¹⁸. Por su parte, Américo Castro alega una objetivación divinizada de la realidad como el germen de una simbiosis “mundo humano-mundo divino” que naturaliza el concepto sobrenatural en la vida cotidiana¹¹⁹. En cualquier caso, y al margen de particularidades culturales, la barrera que limita la divulgación de la demonología no responde sólo a cuestiones simbólicas y sociales sino también al interés de las estructuras eclesiásticas por evitar que las estas creencias se divulgaran socialmente y se imbricaran en el pensamiento cristiano.

La Iglesia, a través de la Inquisición, su instrumento de control social, censuró y persuadió la divulgación de este género literario. Una

¹¹⁷ ACOSTA, V. (1996): *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*. Tomo II, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana.

¹¹⁸ MENÉNDEZ PELAYO, M. (1965): *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. 1, Madrid, BAC, p. 285.

¹¹⁹ CASTRO, A. (1983): *España en su historia: cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, p. 216.

muestra del férreo control que desplegó la Inquisición sobre los libros demonológicos son los Índices de libros prohibidos. El Índice publicado en 1559 bajo el título *Cathalogus librorū, qui prohibētur mandato illustrissimi & reuerend. D.D. Ferdinandi de Valdes Hispaleñ. Archiepī, Inquisitoris Generalis Hispaniae* prohíbe numerosos tratados de adivinación y magia como los escritos de fisiognomía de Bartolome della Cocca o Juan Indagine, las obras completas de Heinrich Cornelius Agrippa, la *Clavicula Salomonis*, el *Libro de Suertes* y diversos libros de nigromancia, invocaciones y conjuros en latín y en lenguas romances¹²⁰.

Mayor interés despierta el Índice de libros prohibidos del Inquisidor General Gaspar de Quiroga, publicado en 1583 bajo el reinado de Felipe II, que prohíbe explícitamente libros demonológicos y en general “todos los libros y tratados para invocar demonios por cualquier vía y manera, ora sea por nigromancia, hidromancia, piromancia, aeromancia, oniomancia, quiromancia y geomancia, ora por escritos y papeles de arte mágica, hechicerías, brujerías, agüeros, encantamientos, conjuros, cercos, caracteres, sellos, sortijas y figuras”¹²¹. La escasa divulgación de los tratados demonológicos en los territorios hispánicos, en relación al éxito editorial que gozan en otros países europeos, se refleja en las pocas referencias que sobre este género registran las compilaciones literarias que, en algunos casos, incluyen estos tratados en categorías temáticas difusas y eclécticas tales como “apartado obras contra ateistas, magos y sortílegos”¹²².

Pese a la censura de la Inquisición, ya desde el siglo XIV existen publicaciones demonológicas que escapan al control inquisitorial. Ejemplos de ello son el *Virginale* de Gonzalo de Cuenca que, según narra Eymerich en el *Directorium Inquisitorum*, fue inspirado directamente por el demonio, el *De invocatione daemonum* de Raimundo de Tárrega, quemado por orden del Papa Gregorio XI, el *De tribus imposturibus* de Tomas Scoto, el *De artibus*

¹²⁰ PÉREZ, J. (2012): *Breve Historia de la Inquisición en España*. Barcelona, Crítica

¹²¹ MORGADO, A. (1999): *Demonios, magos y brujas en la España moderna*, Cádiz, Universidad de Cádiz, p. 12.

¹²² MORGADO, A. (1999).

magicis et magorum maleficiis de Bernardo Bassín (1483), el *Tractatus de superstitionibus* de Martín de Arlés (1510) y sobre todo el *Directorium Inquisitorum* o *Manual del Inquisidor* (1369) del dominico e inquisidor de Aragón Nicolau Eymerich . El *Directorium Inquisitorum* es el más claro predecesor del *Malleus Maleficarum* ya que no es un tratado específicamente demonológico sino un manual para inquisidores en el que se detallan los pasos judiciales a seguir en los casos de brujería.

La obra de Eymerich marca un punto de inflexión en la persecución de las actividades brujeriles. Hasta finales del siglo XIV la brujería no era considerada una actividad herética. De hecho, su utilización como forma de canalizar la magia blanca estaba ampliamente aceptada durante toda la Edad Media. Desde comienzos del siglo XIV las autoridades eclesiásticas, preocupadas por la proliferación de los movimientos heréticos, sitúan la brujería en el epicentro de las creencias transgresoras que pueden desestabilizar el dogma cristiano y la unidad religiosa¹²³.

En 1326 el papa Juan XXIII promulga la bula *Super illius specula* mediante la que se autoriza la persecución de la brujería a través de la aplicación de las penas que se dictaban en los casos de herejía. El proceso eclesiástico que equipara la brujería con la herejía alcanza su cenit durante el papado de Inocencio VIII cuando la bula *Summa desiderantus affectibus* (1484) define la brujería como una idolatría y, por lo tanto, como una herejía que debe ser perseguida por la Inquisición. De esta manera, las creencias demonológicas se imponen al escepticismo altomedieval recogido en el *Policratus* y el *Canon Episcopi* (906), que negaban la existencia de las brujas como realidades físicas existentes siendo consideradas como el resultado de imaginaciones impías¹²⁴. Aunque el *Directorium Inquisitorum* de Eymerich mantiene aún las tesis del *Canon Episcopi* en lo referente a la creencia en las brujas, arremete duramente contra las prácticas resultantes de los tratos con el diablo, una de las principales acusaciones dirigidas contra brujas alentando a los tribunales inquisitoriales a su persecución.

¹²³ CARO BAROJA, J. (1969): *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza.

¹²⁴ RUSSEL, J. (1984). *Witchcraft in the Middle Ages*. Cornell University Press.

Una de las principales contribuciones demonológicas del *Directorium Inquisitorum* fue dividir la brujería en tres categorías con referencias a la Biblia y a los escritos de los padres de la Iglesia como San Agustín de Hipona y Santo Tomás de Aquino. El *Directorium Inquisitorum* subraya que la primera y más importante forma de brujería herética es la idolatría al diablo. La segunda forma de brujería era la dulia o adoración a los demonios y la tercera era el pacto diabólico. Partiendo de esta tercera forma de brujería, Eymerich enuncia que todo pacto con el demonio es una herejía y que por lo tanto debe ser perseguida y juzgada¹²⁵. Esta visión trifásica de la brujería es una extrapolación del culto cristiano a los cultos demoníacos de manera que la adoración a Dios, el culto a los santos y las invocaciones se identifican con la idolatría al diablo, la adoración a los demonios y el pacto diabólico como medio de invocación.

Sin embargo, el *Directorium Inquisitorum* no es el tratado demonológico más exitoso en la Baja Edad Media hispana pese a su importancia en el proceso de demonización de la brujería. Mayor trascendencia alcanzan tres obras que se publican antes y después respectivamente del *Malleus Maleficarum* y que se nutren entre sí para configurar la proyección de la brujería femenina en el orden simbólico: el *Fortalitium fidei* de Alfonso de Espina, el *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías* de Fray Martín de Castañega y la *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* de Pedro Ciruelo.

En 1467 Alfonso de Espina publica el *Fortalitium fidei contra iudeos, sarracenos alios que christiane fidei inimicos*, un compendio de acusaciones contra las doctrinas judías y musulmanas pero que contiene un apartado titulado “De bello daemonum” en el que aborda la existencia de demonios, su origen, naturaleza y tipología, la guerra librada contra los arcángeles, sus distintas denominaciones y su relación con los humanos¹²⁶. Este

¹²⁵ KORS, A. C. & PETERS, E. (editors) (2001): *Witchcraft in Europe, 400-1700: A Documentary History*, University of Pennsylvania Press.

¹²⁶ MEYUHAS GINIO, A (ed. 1998): *Fontes iudaeorum regni Castellae. Vol.8, De bello iudaeorum Fray Alonso de Espina y su Fortalitium fidei*, Salamanca, Universidad Pontificia.

último aspecto es crucial porque subraya la especial relación que mantienen los demonios con las mujeres y que es posteriormente tratada en el *Malleus Maleficarum*. Alfonso de Espina señala que los demonios pueden metamorfosearse en mujeres u hombres para engendrar nuevos demonios¹²⁷. El demonio puede adoptar la forma de una mujer o súcubo para seducir a un hombre y retener su semen en el útero tras la cópula y después convertirse en un hombre o incubo. Convertido en un incubo podría mantener relaciones sexuales con una mujer a la que trasmite e implanta el semen para engendrar nuevas criaturas diabólicas. El *Fortalitium fidei* ofrece una de las claves sobre la que gira el proceso de demonización de las mujeres en la Edad Media al afirmar que el número de incubos es nueve veces superior al de los súcubos debido a que la naturaleza lasciva de las mujeres facilita que los demonios seduzcan a las mujeres sin apenas resistencia.

El carácter insaciable de la sexualidad femenina se convierte en el nexo de unión que acerca a las mujeres a los asuntos diabólicos. El *Malleus Maleficarum* es muy explícito al abordar la inclinación natural de las mujeres hacia la sexualidad incluso aunque ésta sea ofrecida por el demonio y sus incubos. Alfonso de Espina ya anticipa la apetencia sexual de las mujeres ante las tentaciones diabólicas y recurre a un ejemplo literario ampliamente difundido en la Edad Media para reforzar su percepción misógina de la sexualidad: el nacimiento del mago Merlín, personaje central del ciclo artúrico bretón.

El mito literario de Merlín se remonta al siglo XII cuando el monje Geoffrey de Monmouth publica varias obras que recogen la leyenda artúrica bretona: *Historia Regum Britanniae* (1130), *Prophetiae Merlini* (1135) y *Vita Merlini* (1151) cuyos núcleos argumentales se asientan definitivamente en el imaginario colectivo occidental con la compilación *La muerte de Arturo* de Thomas Malory (1485)¹²⁸. Las continuas reelaboraciones del mito artúrico asignan diversos orígenes al mago Merlín

¹²⁷ MEYUHAS GINIO, A. 1998: 102

¹²⁸ DAMES, M. (2004): *Merlin and Wales: A Magician's Landscape*, Thames & Hudson Ltd.

de los cuales Alfonso de Espina rescata una variante demonológica que nada tiene que ver con las leyendas recogidas por Geoffrey de Monmouth. Espina incide en la leyenda que describe el nacimiento de Merlín como el resultado de una relación sexual entre una joven monja y el demonio Asmodeo¹²⁹.

La elección de esta versión del mito no es casual porque permite asociar las prácticas mágicas, personificadas en Merlín, con el carácter pecaminoso y sexual de las mujeres y su natural inclinación a la seducción diabólica. La proyección de las mujeres como intermediarias entre el inframundo y los hombres tiene un origen muy antiguo que se ha transmitido repetidamente en las tradiciones orientales (Lilith), hebreas (Sara), cristiana (Eva) y griega (Pandora) hasta culminar en las teorizaciones de San Agustín acerca de las características del pacto diabólico entre la bruja y Satán¹³⁰ y las tesis de Santo Tomás de Aquino sobre la viabilidad de que las mujeres puedan engendrar hijos del diablo¹³¹.

Asmodeo es uno de los demonios que ostenta mayor protagonismo en la historia demonológica occidental. Su nombre aparece en la tradición hebrea y en el Antiguo Testamento asociado a diversos pasajes doctrinales y religiosos, pero únicamente me voy a centrar en el análisis de uno de sus rasgos más relevantes para comprender el rol que juega en el mito medieval: su relación con las mujeres y su simbolismo sexual¹³². *El Libro de Tobit*, narración hebrea de los siglos IV-III a.C., narra la relación de Asmodeo y Sara, hija de Raquel, a quien instrumentaliza para conseguir sus deseos y extender el mal en el mundo terrenal. Asmodeo acaba sucesivamente con la vida de los maridos de Sara durante las noches de bodas impidiendo que consuman el matrimonio y que Sara satisfaga sus

¹²⁹ MEYUHAS GINIO, A. 1998: 150

¹³⁰ SAN AGUSTÍN (ed. 1984): *La ciudad de Dios*, Méjico, Porrúa, p. 354-356.

¹³¹ SANTO TOMAS (ed. 1951): *Suma Teológica*, Salamanca, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 17.

¹³² RUDWIN, M. J. (1970): "Asmodeus, dandy among demons". *The Devil in Legend and Literature*. New York, AMS Press Open Court Publishing Company.

deseos carnales. Sólo su octavo marido, Tobías, hijo de Tobit, logra poner fin al maleficio de Asmodeo con la ayuda del arcángel Rafael¹³³. Otras narraciones hebreas designan a Asmodeo como amante de Lilith después de que ésta abandonara a Adán¹³⁴ y como rey de todos los demonios, de manera similar al concepto cristiano de Satán. En ambos casos, el rasgo que define a Asmodeo es su vinculación con los asuntos carnales. En este sentido, cuando la tradición demonológica cristiana establece una asociación simbólica entre los siete pecados capitales y sus personificaciones diabólicas no sorprende que Asmodeo sea definido como “demonio de la lujuria”.

Existen otras variantes del mito de Asmodeo que le desligan de su carácter lascivo. En el Talmud hebreo Asmodeo experimenta una redefinición de su simbolismo moral. Ya no se erige como una representación de la sexualidad sino que aparece asociado al poder regio de Salomón ayudando en la construcción del Templo de Jerusalén. Incluso algunas narraciones talmúdicas señalan que adopta la corporalidad del rey durante varios años¹³⁵. No obstante, la reelaboración del mito que realiza Alfonso de Espina en *Fortalitium fidei* es una derivación de las primeras versiones que enfatizan el carácter diabólico y lascivo de Asmodeo. La predilección de Espina por las versiones más antiguas del mito persigue una doble finalidad enmarcada en la tradición sexofóbica del discurso patrístico: la deslegitimación de las mujeres y el cuestionamiento de la religiosidad femenina.

El *Fortalitium fidei* no realiza ninguna crítica explícita contra la religiosidad femenina que desde la Alta Edad Media plantea nuevas formas de sentir la experiencia espiritual fuera de los cánones marcados por el discurso eclesiástico. Sin embargo, no es posible obviar las implicaciones del mito de Merlín que expone Alfonso de Espina y que señala directamente a las mujeres, y en este caso a las religiosas, como las causantes de las

¹³³ *Libro de Tobit*, 6-8.

¹³⁴ SCHWARTZ, H. (1988). *Lilith's cave: Jewish tales of the supernatural*. San Francisco, CA, Harper & Row. p. 8

¹³⁵ SCHWARTZ, H. 1988: 25.

implicaciones terrenales de los asuntos diabólicos. En esa versión del mito artúrico, la madre de Merlín es una monja que cae en las redes del diablo para engendrar a un hombre de naturaleza mágica que actúa según los dictados diabólicos¹³⁶. A lo largo de la Baja Edad Media la religiosidad femenina se convierte en el centro de gran parte de las críticas y alegatos literarios contra las mujeres que se suceden de manera paralela a la proyección pública que gozan mujeres de diversos ámbitos sociales¹³⁷. La sátira medieval, sobre todo a partir del siglo XVI y bajo la influencia erasmista, centraba la mayor parte de sus críticas contra las mujeres en los vicios y pecados carnales y desviaciones sacrílegas cometidos presuntamente por las monjas tras los muros conventuales; unas mujeres que, pese a su condición religiosa, mantienen las debilidades inherentes a la condición femenina.

La tradición literaria que cuestiona la religiosidad femenina se radicaliza en los siglos XV y XVI aunque ya desde el siglo XIII se observan narraciones que inciden en la naturaleza lasciva e incluso diabólica de las monjas. La vida de Santa Margarita de Cortona, terciaria franciscana del siglo XIII, cuenta cómo era acosada por un diablo que la incitaba a mantener relaciones sexuales con él hasta que logró vencerlo¹³⁸. Pero la proyección de demonización de las monjas en virtud de sus tratos con el diablo se produce en el siglo XV. En un contexto en el que muchas mujeres se recluían en la vida conventual por razones que no tenían que ver con su vocación religiosa, la pujante visibilidad e influencia social de las mujeres incrementó los temores patriarcales ante el secretismo que rodeaba el interior de los espacios de religiosidad femenina sobre todo tras la instauración de la clausura. Es el temor a lo desconocido, a lo que oculta la clausura lo que sitúa a las mujeres eclesiásticas en uno de los ejes del discurso misógino y anticlerical en la Baja Edad Media.

¹³⁶ MEYUHAS GINIO, A. 1998: 150

¹³⁷ MUÑOZ, A. (2007): "Subjetividad femenina y la resignificación en el campo del parentesco espiritual". *Duoda: Revista d'estudis feministes*, N°. 33, 2007, pps. 39-60

¹³⁸ ACOSTA, V. 1996: 89.

La demonización de las mujeres religiosas evidencia que la debilidad moral de las mujeres se extiende hasta las “esposas de Cristo”, las más virtuosas de entre todas las mujeres. Es una visión antagónica que extrapola el esquema dicotómico de Eva/Maria a una sociedad en la que las mujeres son clasificadas, entre otras muchas categorías, como mujeres seglares/mujeres seculares. Si las mujeres enclaustradas y entregadas al voto de castidad eran susceptibles de caer en las redes del diablo, cuánto no lo serían las mujeres laicas que están expuestas al peligro de la tentación carnal y reivindican un cambio en la estructura patriarcal.

Algunos tratados demonológicos, fundamentalmente el *Malleus Maleficarum*, alertan de los peligros de heterodoxia religiosa que conllevan las nuevas formas de espiritualidad femeninas aunque no realizan críticas explícitas. No obstante, sus apuntes sobre la deslegitimación de la religiosidad femenina trascienden a diversos géneros literarios, sobre todo a los exempla y coloquios satíricos, que contribuyen a la naturalización e interiorización social de los miedos patriarcales ante unas mujeres que se muestran, especialmente en el caso de las místicas, como intermediarias válidas entre la divinidad y la esfera social¹³⁹.

Pese a las alusiones al cariz demoníaco de la religiosidad femenina, la mayor parte del tratado se centra en el análisis de las brujas, la naturaleza de sus características diabólicas y su relación con el demonio. Alfonso de Espina parte de las tesis altomedievales según las cuales las supuestas conductas diabólicas de las brujas responden exclusivamente a fantasías, sueños y supersticiones. Esta interpretación parte del *Canon Episcopi* (906) y su escepticismo ante las creencias bruñeriles. Resulta muy significativo que Alfonso de Espina actualice las tesis escépticas del *Canon Episcopi* en un contexto eclesiástico caracterizado por la misoginia, el inmovilismo y el temor demonológico que propician la promulgación de la bula *Summis desiderantes affectibus* y la edición del *Malleus Maleficarum*

¹³⁹BETETA, Y. (2010): “Súcubos, hechiceras y monstruos femeninos. Estrategias de desautorización femenina en el exemplum medieval” en *La Querella de las Mujeres I. análisis de textos*, Cristina Segura (coord.), Madrid, Almudayna.

sólo diecisiete años después de la publicación del *Fortalitium Fidei*. Esta aparente contradicción responde al interés de Alfonso de Espina por separar la ciencia y la superstición, “lo falso de lo verdadero”.

La atribución de las fantasías demonológicas a las ensoñaciones oníricas se alinea con el escepticismo que la Inquisición mantiene a lo largo de la Baja Edad Media. Frente a la proliferación de los tratados de demonología y la promulgación de bulas condenatorias procedentes de Roma, la Inquisición española mantuvo la interpretación escéptica de las creencias demonológicas que recoge Alfonso de Espina en el *Fortaletium fidei*¹⁴⁰. Esta interpretación contrasta con el *Malleus Maleficarum* debido a los posicionamientos divergentes que sobre estos asuntos mantuvieron el Papado y la Inquisición española respectivamente. En su búsqueda de la verdad alejada de cualquier superstición popular, Alfonso de Espina subraya que el imaginario colectivo que proyecta la imagen de las brujas como mujeres solitarias, sexuales, diabólicas, adoradoras de Diana y asiduas a los sabbat es el resultado de una ilusión en la que, sin embargo, reconoce la participación del diablo. En este sentido, el escepticismo de Alfonso de Espina matiza el *Canon Episcopi* y establece un nexo de unión con los tratados de demonología publicados en otros países europeos.

El *Fortaletium Fidei* señala que las mujeres acusadas de brujería se mueven entre la realidad y la ficción, la superstición y la ilusión onírica. Las brujas son realidades tangibles que a través del pacto diabólico encarnan las supersticiones demoníacas y transgreden los límites socioculturales que regulan la sexualidad y la proyección doméstica de las mujeres. Sin embargo, es una realidad parcial en la que se entremezcla la existencia incuestionable del demonio con el imaginario colectivo que define el estereotipo de la bruja medieval. Alfonso de Espina subraya que, junto a las relaciones pactadas y consentidas de las brujas con el demonio, existe un universo demonológico fingido que es producto de la ilusión y la superstición. Esta realidad impostada es el que ha pervivido con más fuerza en el imaginario colectivo y se refiere a las atribuciones demoníacas

¹⁴⁰ MENÉNDEZ PELAYO, M. 1965.

que tradicionalmente se han asignado a las brujas: capacidad de metamorfosearse en animales salvajes, poder sobrenatural para crear maleficios y capacidad de volar por la noche junto a las diosas Hécate y Diana. El *Fortaletium fidei* califica estas atribuciones de falsedades e ilusiones producidas por el demonio reforzando así socialmente las supersticiones y las creencias demonológicas.

Los estudios teológicos medievales no inciden tanto en la supuesta maldad innata de las brujas como en las malas artes del demonio para actuar contra los hombres a través de las mujeres. Las mujeres se muestran como instrumentos de las fuerzas diabólicas, ya que su naturaleza imperfecta les hace más propicias para ello, pero no representan el mal en sí mismo. Son las intermediarias entre el mundo diabólico y el mundo de los hombres. San Agustín sienta las bases del pacto diabólico y Santo Tomás subraya la capacidad del diablo para embaucar a las mujeres haciéndoles creer que poseen unas presuntas dotes mágicas para así actuar a través de ellas. De esta argumentación surge la percepción de la bruja medieval, a la vez burladora y burlada que, entre otros, comenta Pedro Ciruelo refiriéndose a aquellos “que en estos miserables tiempos enloquecen y desatinan, creyendo a embusteros y adivinos, que se burlan del mundo, y son burlados por Satanás”¹⁴¹.

El escepticismo teológico rechaza la creencia de cualidades innatas demoníacas pero no niega la posibilidad de que el cuerpo humano sea un vehículo transmisor de los deseos del diablo. En este mismo sentido se pronuncian filósofos como Roger Bacon (1214-1294) al negar que una hechicera pueda conjurar a un demonio. Nicolás Oresme, Enrique de Hesse o el dominico valenciano Nicolás Eymeric continúan este posicionamiento teórico y criticaron duramente las creencias mágicas explicando los supuestos fenómenos diabólicos por medios naturales¹⁴².

¹⁴¹ CIRUELO, P. (ed. 1978): *Reprobacion de las supersticiones y hechizerías*, Valencia, Albatros.

¹⁴² BLÁZQUEZ, Juan (1989): *Eros y Tánatos. Brujería, hechicería y superstición en España*, Toledo, Arcano.

Sin embargo, todos ellos admiten la existencia de sucesos mágicos producidos por intervenciones diabólicas. Esta mezcla de escepticismo y creencia demonológica caracteriza la literatura teológica hasta la aceptación absoluta de la brujería y la hechicería en todas sus vertientes tras la publicación del *Malleus Maleficarum*.

El escepticismo derivado del *Canon Episcopi* se percibe claramente en el *Fortaletium fidei* y es un rasgo presente en la mayoría de las teorizaciones sobre la brujería editadas hasta mediados del siglo XV. Un ejemplo de ello, aunque con menor éxito que Alfonso de Espina, es el *Tratado de adivinanzas* de Fray Lope de Barrientos en el que detalla las cuarenta clases de magia reconocidas y expone los argumentos filosóficos que niegan la posibilidad de adivinar el futuro en oposición a las teorías teológicas que creen en la adivinación como un fenómeno de inspiración divina o diabólica¹⁴³. Barrientos reconoce la brujería como la décimonovena clase de magia y reconoce que “hay unas mujeres que se llaman brujas, las cuáles creen y dicen que andan de noche con Diana, diosa de los paganos, con muchas innumerables mujeres cabalgando en bestias, y andando, y pasando por muchas tierras y lugares y que pueden dañar a las criaturas”¹⁴⁴. Pese a que califica la hechicería y la adivinación como asuntos “casi siempre frívolos y de ninguna eficacia” debido a que son ensoñaciones, concluye que es necesario erradicarlas para evitar caer en supercherías ya que en última instancia esas ilusiones son incitadas por el demonio.

“A esto se debe responder (...) que tales semejantes cosas son operaciones de los espíritus malignos, hablando teologalmente, que se transforman en diferentes especies y figuras, se representan y engañan a las ánimas que tienen cautivas. Ni debe ninguno admitir tan gran vanidad que crea acaecer estas cosas corporalmente, salvo en sueños o por operación de la fantasía. Y cualquiera que lo creyere es infiel y peor que pagano, según que esto y otras cosas semejantes determinan (...) Por tanto, es de creer y

¹⁴³ CUENCA MUÑOZ, P. (1994): *Tratado de la divinança de Lope de Barrientos*. Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca.

¹⁴⁴ CUENCA MUÑOZ, P. (1994).

afirmar que son operaciones de la fantasía, y que las tales personas tienen dañada alguna potencia de los interiores, según dijimos en el tratado de los sueños, por tal manera que la fantasía anda sin freno suelta, haciendo las tales operaciones. Y creer lo contrario no viene sino por falta de juicio, no considerando las razones susodichas”¹⁴⁵.

En la misma línea se posicionan demonólogos como Bernardo Bassin y Martín de Arles y Andosilla. Bassin publica en 1483 el tratado *De artibus magicis ac magorum maleficiis* en el que subraya el carácter ilusorio y fantástico de los supuestos actos cometidos por las brujas. No obstante, pese a la sin razón de la creencia en las “mulierculae in servientes Sathane”, mujeres adoradoras de Diana que se alimentan de la sangre de los neonatos, Bernardo Bassin alerta de la existencia de un posible culto brujeril. Siguiendo el escepticismo de Bassin, Martín de Arlés y Andosilla publica el *Tractatus exquisitissimus de Superstitionibus* (1510) que constata la existencia de brujas en las regiones vascona-pirenaicas como el resultado de la autosugestión que experimentan esas mujeres mediante las acciones maléficas del diablo. La misma postura mantiene Alonso de Madrigal en el Concilio de Basilea donde defiende la consideración de las brujas, sus vuelos nocturnos y la capacidad metamórfica como sugestiones colectivas derivadas del consumo de plantas alucinógenas¹⁴⁶. A excepción de Alonso de Madrigal, que subordina la influencia diabólica a la ingesta de sustancias psicoactivas, la mayoría de los tratados que niegan la existencia de la brujería como un fenómeno real y consciente califican su creencia de superchería pero no niegan la intermediación indirecta del diablo como incitador de tales visiones y alucinaciones.

En general, la mayoría de los estudios teológicos y demonológicos publicados hasta finales del siglo XV no inciden tanto en los supuestos poderes maléficos de las brujas como en las malas artes del demonio para utilizar a las mujeres como intermediarias para desencadenar actos hechiceriles. Las mujeres se muestran como instrumentos de las fuerzas

¹⁴⁵ CUENCA MUÑOZ, 1994: 125.

¹⁴⁶ BOUREAU, A. (2004): *Satan hérétique: naissance de la démonologie dans l'Occident médiéval (1280-1330)*, París, Odile.

diabólicas, ya que su naturaleza imperfecta les hace más propicias para ello, pero no representan el mal en sí mismo. Son el enlace entre el mundo diabólico y el mundo terrenal.

El éxito de *Fortaletium fidei* de Alfonso de Espina, mayor exponente de la corriente escéptica derivada del *Canon Episcopi*, se constata en las sucesivas reimpresiones que se realizan en Lyon y Nuremberg entre 1485 y 1525¹⁴⁷. El tratado alcanzó una gran repercusión pese a estar redactado íntegramente en latín, una lengua que en la Castilla de la segunda mitad del siglo XV sólo estaba al alcance de una minoría ilustrada. No obstante, no se descarta que Alfonso de Espina instrumentalizara el escaso número de lectores que comprendían el latín con un doble propósito: difundir el libro entre las élites intelectuales e impulsar la difusión de sus ideas demonológicas a través de las predicaciones que solía protagonizar ante gentes con escasa preparación teológica y literaria¹⁴⁸. Además, la redacción en latín no debió constituir una rémora en la difusión del tratado porque, pese a dificultar su éxito en la Corona de Castilla, incrementaba las posibilidades de éxito en otros países europeos en la medida en que el latín era la lengua universal del conocimiento¹⁴⁹.

Cuatro décadas después de la publicación del *Malleus Maleficarum* y en pleno proceso de demonización de la brujería, Fray Martín de Castañega y Pedro Ciruelo editan dos tratados en la primera mitad del siglo XVI que constituyen los últimos reductos de escepticismo demonológico: el *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías* de Fray Martín de Castañega y *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* de Pedro Ciruelo publicados en 1529. Su publicación en un contexto marcado por las tesis persecutorias del *Malleus Maleficarum* y la bula *Summis desiderantes affectibus* convierten ambos tratados en un ejemplo de excepcionalidad teológica.

¹⁴⁷ MACKAY, A. & WOOD, R. (1991): "Mujeres diabólicas", Muñoz, A. y Graña, M. (eds.): *Religiosidad femenina: expectativas y realidades* (ss. VIII-XVIII), Madrid, Laya.

¹⁴⁸ MACKAY, A. & WOOD, R. 1991

¹⁴⁹ NIETO, J. M. (2006): *La monarquía como conflicto en la Corona castellano-aragonesa (1230-1504)*, Madrid, Sílex ediciones, p. 335

El *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías* (1529) es un encargo personal del obispo Alonso de Castilla. Aunque no conoció ninguna reimpresión y apenas tuvo notoriedad pública, el tratado de Castañega es muy relevante por dos razones: en primer lugar, es el primer tratado demonológico publicado en castellano y no en latín como era habitual en la literatura eclesiástica y demonológica y, en segundo lugar, recoge las principales tesis demonológicas de los padres de la Iglesia. Fray Martín de Castañega, en su búsqueda de la verdad y la ciencia, alerta de las falsas posesiones demoníacas y señala a las mujeres como las principales conjuradoras que haciéndose pasar por endemoniadas desafían la autoridad del Santo Oficio.

“(...) porque por experiencia se ha visto que algunas personas, en especial mujeres, por su propia malicia... fingen que están espiritadas... por algunos descontentos que tienen de sus esposos o por grandes amores carnales que tienen con alguno, y algunas veces los mismos conjuradores son partícipes destos engaños”¹⁵⁰

Aunque Castañega mantiene una actitud escéptica respecto a los poderes maléficos de las brujas, no duda en afirmar la existencia de la brujería como un fenómeno real en el que las mujeres ostentan un poder inexistente en el seno de la iglesia cristiana. El paralelismo entre la iglesia cristiana y la iglesia diabólica que ofrece Castañega recoge el temor patrístico ante la visibilidad y el poder social de las brujas; mujeres cuya proyección cuestiona el discurso eclesiástico que silenciaba cualquier actividad femenina que desafiara el control masculino del espacio público. De la misma manera que el misticismo femenino puede interpretarse como una inversión de la teología patrística, Castañega plantea la brujería como el reverso del cristianismo equiparando ambas creencias a nivel simbólico. En este sentido, el tratado plantea la existencia de una iglesia católica y una iglesia diabólica siendo en esta última donde las mujeres despliegan un poder público que se deriva del pacto con el diablo.

¹⁵⁰ MARTÍN DE CASTAÑEGA, Fray (ed. 1946): *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, Logroño, Miguel Eguía, ca. 1527. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, p. 25. N° de registro en la Biblioteca Nacional RI/215<65>

Un análisis pormenorizado de la iglesia diabólica y del papel que en ella desempeñaban las mujeres permite trazar las líneas generales del perfil de bruja que proporcionan los primeros tratados demonológicos; textos editados paralelamente a los grandes procesos de brujería que se suceden en la zona vasco-navarra. Castañega argumenta que la iglesia diabólica es una oposición especular de la iglesia cristiana por lo que su estructura y composición es similar a la jerarquía eclesiástica. La diferencia esencial entre ambas radica en que la segunda es un sistema jerárquico creado por el demonio para satisfacer sus aspiraciones maléficas. En este sentido, en la medida en que la jerarquía cristiana prohíbe el acceso de las mujeres a los oficios eclesiásticos e invalida su capacidad para interpretar las Sagradas Escrituras, la iglesia diabólica, en tanto que imagen inversa del cristianismo, concede a las mujeres un lugar prioritario en su estructura. Las mujeres constituyen la esencia de la iglesia diabólica al registrarse mayor número de mujeres que de hombres en la composición de los cargos ministeriales. Frente a la jerarquía eclesiástica cristiana, la iglesia diabólica cuenta con un cuerpo de ministros que integran diferentes puestos en la estructura jerárquica tras la aceptación de un pacto implícito o explícito con el demonio en el que las mujeres detentan un protagonismo destacable. Castañega define ampliamente la naturaleza del pacto.

“[El pacto] es tan expreso y claro que con palabras claras y formales, renegando de la fe, hacen nueva profesión al demonio en su presencia, que les aparece en tal forma en la forma y figura que él quiere tomar, dándole entera obediencia y ofreciéndole su ánima y cuerpo... otros tienen pacto explícito y expreso con el demonio, no porque hayan hablado alguna vez con él, o le hayan visto en alguna figura conocida, salvo con otros ministros suyos, que son otros encantadores, hechiceros o brujos, y hacen la misma profesión que los primeros, o aunque nunca con otro hablen, o al demonio en alguna figura hayan visto, ellos mismos hacen tal pacto y promesa al demonio, apostatando de la fe de Cristo y hacen las ceremonias que los otros hechiceros hacen, o las que el demonio les inspira y enseña”¹⁵¹.

¹⁵¹ MARTÍN DE CASTAÑEGA, F. 1945: 85.

La presencia de mujeres en los ministerios diabólicos se debe a varios factores que enumera Castañega y que, en última instancia, derivan de un razonamiento propiamente patrístico. La iglesia diabólica cuenta con una serie de execramentos configurados como la antítesis de los sacramentos o “vasos de gracia por la virtud que mediante ellos los que los reciben la consiguen, y los que reciben los execramentos no sólo no alcanzan gracia ni virtud, mas incurren en pecado de infidelidad, que es el mayor de los pecados”¹⁵². La infidelidad es uno de los execramentos en la medida en que constituye uno de los mayores pecados según el discurso patrístico medieval aunque su ejecución, responsabilidad y castigo varían según una cosmovisión basada en la heterodesignación de los pecados¹⁵³. La atribución de la infidelidad como una debilidad esencialmente femenina que emana directamente del legado de la Eva bíblica convierte a las mujeres en la personificación del pecado de la infidelidad y la lascivia. Si éste se perfila como “el mayor de los pecados” y, por tanto, se sitúa en la cima de los execramentos diabólicos, no resulta sorprendente que, en su intento de transgredir los dogmas cristianos, la iglesia diabólica posicione a las mujeres –personificación del mayor pecado patrístico- al frente de su jerarquía.

La designación de la infidelidad como un pecado netamente femenino no es un fenómeno casual y su relación con los execramentos deriva directamente del discurso patrístico que personifica la esencia del pecado en el cuerpo femenino. El pecado, entendido como una abstracción moral, no es neutro en términos de género. La necesidad de controlar la sexualidad femenina en virtud del derecho y la autoridad del pater familias y la transmisión patrilineal de los bienes patrimoniales requiere de diversos mecanismos de control que limiten la proyección de las mujeres en los ámbitos público y privado. El discurso patrístico despliega un código moral en el que la subordinación de las mujeres ocupa un papel fundamental según una sexuación de los pecados que traza una línea indivisible entre la

¹⁵² MARTÍN DE CASTAÑEGA, F. 1945: 102.

¹⁵³ SEGURA, Cristina (2008): *El pecado y los pecados de las mujeres*, A. Carrasco y M^a P. Rábade (coords.), Madrid, Silex Ediciones, pp. 209-226.

moralidad masculina y la sumisión femenina, entre los pecados públicos de los hombres y los pecados privados de las mujeres que responden a una férrea división patriarcal de los espacios¹⁵⁴. Los pecados de las mujeres se circunscriben exclusivamente a la esfera privada debido a la limitada proyección de las mujeres en el ámbito público. Si la sexualidad es una actividad que se desarrolla fundamentalmente en el espacio privado (la prostitución constituye una excepción debido al carácter público de las mancebías) y las mujeres desarrollan su experiencia exclusivamente en el ámbito doméstico resulta lógico que los pecados atribuidos a las mujeres tengan un cariz netamente sexual.

Debido a que el sexto mandamiento cristiano se convierte en la piedra angular de los excrementos de la iglesia diabólica y en el rasgo que convierte a las mujeres en instrumentos maléficos, es necesario realizar un breve análisis de la asociación entre la categoría de lo femenino y los conceptos morales de infidelidad y lascivia.

El Antiguo Testamento señala el mandato divino “no cometerás adulterio” como una de las prerrogativas básicas del Decálogo de Yaweh¹⁵⁵. Este mandamiento encuentra numerosas referencias cruzadas en las Sagradas Escrituras sin que explícitamente se incida en el carácter femenino de dicho pecado.

“Honroso es para todos el matrimonio, y pura la relación conyugal; pero Dios juzgará a los fornicarios y a los adúlteros (*Hebreos* 13:4), Si un hombre cometiere adulterio con la mujer de su prójimo, el adúltero y la adúltera indefectiblemente serán muertos” (*Levítico* 20:10), “Oísteis que fue dicho: No cometerás adulterio” (*Mateo* 5:27), “Le dijo: ¿Cuáles? Y Jesús dijo: No matarás. No adulterarás. No hurtarás. No dirás falso testimonio” (*Mateo* 19:18), “Los mandamientos sabes: No adulteres. No mates. No hurtes. No digas falso testimonio. No defraudes. Honra a tu padre y a tu madre” (*Mateo* 10:19), “Los mandamientos sabes: No adulterarás; no matarás; no hurtarás; no dirás falso testimonio; honra a tu padre y a tu madre” (*Lucas* 18, 20), “Porque: No adulterarás, no matarás, no hurtarás,

¹⁵⁴ SEGURA, C. 2008: 215.

¹⁵⁵ *Éxodo* 20:14 y *Deuteronomio* 5:18

no dirás falso testimonio, no codiciarás, y cualquier otro mandamiento, en esta sentencia se resume: Amarás a tu prójimo como a ti mismo” (*Romanos 13:9*), “Porque el que dijo: No cometerás adulterio, también ha dicho: No matarás. Ahora bien, si no cometes adulterio, pero matas, ya te has hecho transgresor de la ley” (*Santiago 2:11*), “Por lo tanto, haced morir lo terrenal en vuestros miembros: fornicación, impureza, bajas pasiones, malos deseos y la avaricia, que es idolatría. A causa de estas cosas viene la ira de Dios sobre los rebeldes. En ellas anduvisteis también vosotros en otro tiempo cuando viviais entre ellos” (*Colosenses 3:5*)”.

El discurso bíblico deslegitima la sexualidad femenina y masculina proyectando sobre ella una imagen de impureza y animalidad. Las referencias acerca del sexto mandamiento de Moisés no se dirigen explícitamente a las mujeres y, pese a que la tradición bíblica contiene numerosos pasajes que subrayan el carácter inferior, sumiso y en ocasiones devorador de las mujeres, no se indica que sean ellas las principales causantes de tal pecado a excepción del episodio de la caída edénica. El cristianismo bíblico estigmatiza la sexualidad por el carácter pecaminoso del placer sexual sin establecer grandes diferencias de género aunque el castigo que reciben por la realización del pecado sí es más notoria en el caso de las mujeres.

“Porque ésta es la voluntad de Dios, vuestra santificación: que os apartéis de inmoralidad sexual; que cada uno de vosotros sepa controlar su propio cuerpo en santificación y honor, no con bajas pasiones, como los gentiles que no conocen a Dios; y que en este asunto nadie atropelle ni engañe a su hermano; porque el Señor es el que toma venganza en todas estas cosas, como ya os hemos dicho y advertido”¹⁵⁶.

La deslegitimación de la sexualidad en la Edad Media procede fundamentalmente de las argumentaciones neoplatónicas de San Agustín que rechaza la sexualidad incluso dentro de la unión marital si su finalidad no se limita a la procreación¹⁵⁷. Sin embargo, el discurso patrístico medieval radicaliza el carácter esencialmente sexual de las

¹⁵⁶ *Tesalonicenses 4:3*

¹⁵⁷ *Ciudad de Dios 14: 16-24*

mujeres mediante la recuperación del pasaje edénico. Frente a las tesis de San Pablo que veía el matrimonio como un mal menor para satisfacer las necesidades sexuales –“mejor casarse que quemarse”¹⁵⁸, los Padres de la Iglesia proyectan la indignidad del adulterio exclusivamente en las mujeres y ven refrendadas sus argumentaciones con la consideración desigual que padecen las mujeres en los instrumentos legislativos donde, por ejemplo, el adulterio no es penalizado de la misma manera si lo comete un hombre o una mujer.

Atendiendo al carácter femenino que adquiere el adulterio en la Edad Media, no resulta sorprendente que muchas de las representaciones iconográficas de la lujuria, uno de los siete pecados capitales, muestren a una mujer montada sobre un carnero. Esta asociación entre sexualidad femenina y animalidad convierte la lujuria en un pecado con connotaciones marcadamente femeninas aunque en la enumeración que hace Santo Tomás de los pecados capitales no realice ninguna referencia explícita al respecto. Según Santo Tomás, los vicios capitales son aquellos que tienen “un fin excesivamente deseable de manera tal que en su deseo, un hombre comete muchos pecados todos los cuales se dice son originados en aquel vicio como su fuente principal”¹⁵⁹. Respecto a la lujuria señala que es un deseo sexual desordenado que no responde al propósito divino de la procreación sino al placer sexual. En este sentido es una transgresión del Sexto Mandamiento y una ofensa contra la virtud de la castidad. Es necesario realizar una reflexión acerca del papel que juega la castidad en la heterodesignación de la lujuria como un pecado capital esencialmente femenino.

La designación de la castidad como una virtud opuesta a la lujuria vislumbra que el discurso patrístico otorga un origen femenino a este pecado capital. El cristianismo señala la existencia de siete virtudes que se contraponen a los pecados capitales y constituyen el camino hacia la salvación del alma. En la medida en que la castidad constituye una de las cualidades más valoradas de las mujeres parece lógico pensar que su

¹⁵⁸ *Corintios* I, 7:9

¹⁵⁹ *Suma Teológica* I-II 84:4

opuesto, la lujuria, fuera concebido como una debilidad esencialmente femenina y atribuible mayoritariamente a las mujeres. No es casual, por tanto, que la lujuria y la castidad se representen generalmente como un pecado y una virtud femenina respectivamente.

En 1589 el obispo y teólogo alemán Peter Binsfeld, basándose libremente en los escritos de los Primeros Padres de la Iglesia, establece una asociación entre los pecados capitales y los incubos según la cual el pecado de la lujuria se personifica en el demonio Asmodeo¹⁶⁰. La relación simbólica entre Asmodeo y la lascivia femenina ya se analizó anteriormente en el mito de Sara y subraya el carácter esencialmente femenino del deseo sexual; un deseo que si es cometido por una mujer se define como un “pecado mortal sujeto a cien años de penitencia”¹⁶¹.

Partiendo del carácter sexual e impuro de las mujeres, Castañega señala que la hegemonía de las mujeres en el séquito del diablo se debe a cinco factores esenciales que perpetúan el legado pecaminoso de Eva.

“Lo primero porque Cristo las apartó de la administración de sus sacramentos, por esto el demonio les da esta autoridad más a ellas que a ellos en la administración de sus execramentos. Lo segundo, porque más ligeramente son engañadas por el demonio, como parece por la primera que fue engañada, a quien el demonio primero tuvo recurso que al varón. Lo tercero, porque son más curiosas en saber y escudriñar cosas ocultas, y desean ser singulares en el saber, como su naturaleza se lo niegue. Lo cuarto, porque son más parleras que los hombres, y no guardan tanto secreto, y así se enseñan unas a otras, lo que no hacen tanto los hombres. Lo quinto, porque son más sujetas a la ira, y más vengativas, y como tienen menos fuerzas para se vengar se algunas personas contra quien tienen enojo, procuran y piden venganza y favor del demonio”¹⁶².

¹⁶⁰ GUAZZO, F. M. (1605): *Compendium Maleficarum*, translated by E.A. Ashwin, ed. 1929.

¹⁶¹ SEGURA, C. 2008: 125.

¹⁶² MARTÍN DE CASTAÑEGA, F. 1945: 159.

Castañega describe cuatro de los defectos naturales que el discurso patrístico medieval asigna a las mujeres en su calidad de “hombres imperfectos”: crédulas, curiosas, charlatanas y vengativas. La proyección patriarcal de las mujeres como sujetos inferiores a los hombres ha propiciado la asociación de la naturaleza femenina con vicios o imperfecciones que moralmente legitiman la necesidad de su subordinación. Los cuatro defectos femeninos que menciona Castañega forman parte de la tradición clásica donde parte de los monstruos femeninos del bestiario grecorromano padecen algunas de tales imperfecciones.

En la tradición judeocristiana, la curiosidad constituye el elemento desencadenante de la caída edénica. La búsqueda de la verdad es el motor vital que impulsa a Eva a acercarse al Árbol del Conocimiento. La imposición del castigo divino manifiesta la deslegitimación de la sabiduría femenina en la medida en que la sanción se dirige fundamentalmente a Eva.

“Entonces la serpiente dijo a la mujer: ¡No, no moriréis! Antes, bien, Dios sabe que en el momento en que comáis se abrirán vuestros ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal”¹⁶³.

La actitud transgresora de Eva encuentra su paralelismo más inmediato en Pandora, personificación griega de la búsqueda femenina del conocimiento. La apertura de la jarra que Zeus entrega a Pandora bajo la prohibición expresa de ver su contenido convierte la curiosidad femenina en el elemento que desencadena la aparición del mal en el mundo. El rasgo común que establece una unión indivisible entre Eva y Pandora es la búsqueda del conocimiento y la consiguiente penalización androcéntrica de la transgresión a través del dolor y el pecado.

La heterodesignación de la charlatanería como un defecto intrínsecamente femenino también goza de una amplia tradición en el imaginario grecorromano. Una de las estrategias de deslegitimación de la

¹⁶³ Génesis 3: 4-5

voz femenina con mayor trascendencia en el orden simbólico es la proyección monstruosa del canto de las sirenas. La exclusión de las mujeres de los espacios públicos de conocimiento y la delimitación de su educación a una instrucción centrada en la adquisición de saberes domésticos invisibilizan la capacidad de las mujeres para crear capital simbólico. La deslegitimación de los saberes femeninos desencadena diversas estrategias de desautorización entre las que se incluye el ocultamiento y la deformación de sus aportaciones intelectuales y, por tanto, públicas. El canto de las sirenas puede interpretarse como una proyección de la capacidad maléfica de la voz femenina pronunciada en espacios públicos.

La asociación entre el concepto de monstruosidad y la construcción de la charlatanería como un defecto femenino capaz de dinamitar el orden social se proyecta simbólicamente en el canto de las sirenas a través de diversos mitos. En el mito de Jasón, los Argonautas caen bajo el influjo del canto de las sirenas y sólo logran despertar gracias a la habilidad de Orfeo que logró acallar el canto con la fuerza de su propia voz. Derrotadas por Orfeo, las sirenas se transformaron en piedra, o en otras versiones se arrojaron al mar para morir, al fracasar en su intento de dirigir a los Argonautas al “sirenum scopli” donde ellas habitaban. En *La Odisea* de Homero, Ulises evita que su tripulación caiga bajo la influencia de las sirenas tapándoles los oídos con cera y atándose él mismo a un mástil para no arrojarse a las aguas al oír su canto¹⁶⁴. La tradición oriental también ofrece una imagen similar de las sirenas en *Las mil y una noches* donde el cuento “La ciudad de bronce” ofrece la siguiente descripción:

“Las dos hijas del mar [...] eran dos maravillosas criaturas de largos cabellos ondulados como las olas, de cara de luna y de senos admirables y redondos y duros cual guijarros marinos; pero desde el ombligo carecían de las suntuosidades carnales que generalmente son patrimonio de las hijas de los hombres, y las sustituían con un cuerpo de pez que se movía a derecha y a izquierda, de la propia manera que las mujeres cuando advierten que a su paso llaman la atención. Tenían la voz muy dulce, y su

¹⁶⁴ *La Odisea* XII, 39

sonrisa resultaba encantadora; pero no comprendían ni hablaban ninguno de los idiomas conocidos, y contentábanse con responder únicamente con la sonrisa de sus ojos a todas las preguntas que se les dirigían”¹⁶⁵.

Distinta es la sirena del relato de Hans Christian Andersen en el que la sirena es capaz de entender y hablar la lengua de los hombres pero condenada al silencio por su pacto con la bruja del mar. En todos los casos, las sirenas son silenciadas o acalladas para evitar los nefastos efectos que su canto provoca en los hombres; un canto que puede interpretarse como una metáfora de los peligros que conlleva la voz femenina deslegitimada en la Edad Media bajo la acusación de charlatanería.

La cuarta motivación que alega Castañega para explicar la elevada presencia de mujeres en la iglesia diabólica es el carácter vengativo de la naturaleza femenina. La ira, que aglutina el concepto de venganza bajo la expresión “*appetitus inordinatus vindictae*” o “*apetito desordenado de venganza*”, es uno de los siete pecados capitales. El discurso bíblico no define la venganza como un vicio femenino y lo deslegitima mediante su conceptualización como un pecado mortal atribuible a mujeres y hombres.

"Sepan esto, mis amados hermanos. Todo hombre tiene que ser presto en cuanto a oír, lento en cuanto a hablar, lento en cuanto a ira; porque la ira del hombre no obra la justicia de Dios. Por lo tanto, desechen toda suciedad, y esa cosa superflua, la maldad, y acepten con apacibilidad la implantación de la palabra que puede salvar sus almas"¹⁶⁶.

Enlazando con la debilidad natural de las mujeres y la consiguiente atracción por los asuntos diabólicos, Castañega subraya la facilidad con que el demonio instrumentaliza a las mujeres para efectuar sus maleficios. Esta instrumentalización se repite en el discurso eclesiástico medieval y aunque tiene su origen en la tradición oriental, donde Lilith se erige como la responsable de la ruptura de la idealización edénica, se proyecta

¹⁶⁵ *El libro de Las mil y una noches* Edición de J. C. Mardrus y V. Blasco Ibáñez. Madrid, Cátedra, 2007.

¹⁶⁶ *Santiago* 1: 19-21

simbólicamente en la imagen de la serpiente acercando a Eva la manzana del Árbol del Conocimiento. La imagen de la mujer que transgrede las leyes divinas por su sed de conocimiento cede bajo la proyección de la mujer pecadora que incita a Adán a tomar la manzana prohibida. La falta de raciocinio y de individualidad son los rasgos que, en opinión de Castañega, posicionan a las mujeres a la derecha del demonio. Una posición privilegiada mediante la que el demonio desvirtúa la realidad tangible, manipula los sentidos y atemoriza a los hombres bajo la apariencia de unas ministras maléficas que se desdoblan en brujas, súcubos y doncellas para penetrar en los hogares a medianoche.

“Lo mismo puede hacer para con sus ministros, que también los puede mostrar y llevar en la figura que él quisiere sin perder nada de su sustancia y figura... y también puede hacer que del todo no los vean, haciéndolos invisibles, como la vista se cansa mediante los rayos visuales que de la cosa visible proceden... mas no podrán salir salvo por ventanas o puertas abiertas, y si están cerradas el demonio se las abre, ni pueden salir por ventana o puerta menor de lo que la persona o el cuerpo que ha de salir sufre, porque el demonio no puede quitar ni disminuir la cantidad del cuerpo, ni su efecto, que es ocupar y así ha menester tan grande puerta o ventana, cuanto su persona y cuerpo requiere, según su cantidad y medidas naturales. Y aunque salga en figura de pájaro, o de gato, o raposo o invisible, no podrá salir por menor lugar que su persona ocupa, y así lo confiesan también ellos mismos, y así otra cosa dijese sería notoria falsedad”¹⁶⁷.

El tratado de Castañega se sitúa en una encrucijada teórica en la que se entremezcla la creencia demonológica propia del siglo XVI con los vestigios del *Canon Episcopi* y su negación de los poderes bruñeriles. No obstante, el posicionamiento de Castañega es netamente crédulo en comparación al *Fortaletium fidei* y ello se debe, en gran parte, a su contemporaneidad con los grandes procesos bruñeriles vasco-navarros y la fiebre demonológica que recorre Europa desde finales del siglo XIV.

¹⁶⁷ MARTÍN DE CASTAÑEGA, F. 1945: 182.

Pese a que el tratado está ampliamente documentado y detalla las tesis demonológicas más aceptadas y divulgadas, desde las ideas de San Agustín, Santo Tomás e Isidoro de Sevilla hasta del *Tractatus de erroribus circus artem magiam* de Jean Gerson¹⁶⁸, tuvo una escasa difusión fuera del ámbito eclesiástico y judicial debido posiblemente a la publicación en ese mismo año de la *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* de Pedro Ciruelo.

La *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* de Pedro Ciruelo (1529) es el tratado más popular de la literatura demonológica hispana. El tratado sigue la misma búsqueda de conocimiento científico que define el tratado de Fray Martín de Castañega aunque de una manera más sistematizada por la notable preparación intelectual de Pedro Ciruelo que, además de sus cargos eclesiásticos, era catedrático de tomismo en la Universidad de Alcalá de Henares y profesor de matemáticas en la Universidad de París. El tratado condena las supersticiones que vulneran el primer mandamiento, la nigromancia, las artes divinatorias, la astrología, los conjuradores y la relación entre las mujeres y el diablo a través de los contactos sexuales. En este punto, las ideas Pedro Ciruelo enlazan con el *Malleus Maleficarum*, el *Fortalitium fidei* y el *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías* creando un continuum doctrinal que naturaliza la proyección demonológica de la naturaleza femenina.

“Horas ay que ellas realmente salen de sus casas y el diablo las lleva por los aires a otras casas y lugares y lo que allá ven, hacen y dicen, pasa realmente así como ellas los dicen y cuentan. Otras veces ellas no salen de sus casas y el diablo se revista en ellas de tal manera que las priva de todos sus sentidos y caen en tierra como muertas e frías y les representa en sus fautorías que van a las otras casas y lugares y que allá ven y hacen y dicen tales y tales cosas, y que nada de aquello es verdad, aunque ellas piensan que todo es así como ellas lo han soñado”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ MORGADO, 1999: 13

¹⁶⁹ CIRUELO, P. (ed. 2003): *Reprobación de las supersticiones y supercherías*, ed. de Jose Luis Herrero, Diputación de Salamanca, p. 85. N° de registro del texto original en la Biblioteca Nacional: R.MICRO/28647.

Tras la publicación de estos tratados demonológicos y hasta mediados del siglo XVII, la literatura hispana conoce la edición de numerosas obras que convierten la existencia del diablo y su relación con las mujeres en la base que impulsa la deslegitimación femenina a través del referente simbólico de la bruja. Entre ellas destacan especialmente *El Jardín de las Flores curiosas* de Antonio de Torquemada (1570) y el *Disquisitionum magicum* de Martín del Río (1599) que abordan ampliamente los pactos diabólicos de las brujas y gozaron de una amplia difusión a tenor de sus continuas reimpresiones. Desde una actitud más crítica y escéptica se editan *La relación del auto de fe de 1610* de Juan de Mongastón, el *Discurso acerca de los cuentos de las brujas* de Pedro de Valencia (1611) y los informes del inquisidor Salazar y Frías sobre el proceso de Zugarramurdi que surgen como una respuesta a la repercusión alcanzada por el Auto de Fe del tribunal inquisitorial de Logroño en el proceso de las brujas de Zugarramurdi. A partir del siglo XVII la mayoría de los tratados demonológicos editados en los territorios hispanos surgen bajo el eco alcanzado por los procesos inquisitoriales contra los casos de brujería detectados en la zona navarro-aragonesa. Aunque el más popular fue el de Zugarramurdi, las acusaciones del proceso de Tramacastilla y la intensa actividad del tribunal inquisitorial de Aragón impulsan los últimos tratados demonológicos editados a mediados del siglo XVII¹⁷⁰.

Entre los tratados de demonología aragoneses, inspirados mayoritariamente en el *Malleus Maleficarum* y en la *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* de Pedro Ciruelo, destaca *Elogios de la verdad e invectiva contra la mentira* de Luisa María de Padilla Manrique y Acuña. Es el único tratado demonológico de autoría femenina escrito en castellano. Este factor convierte el tratado en un texto de sumo interés por cuanto permite analizar la opinión de una mujer, que en ningún caso es extrapolable a todas las mujeres, acerca de la sanción social y jurídica cometida contra las acusadas de brujería. El tratado no difiere del resto de obras demonológicas escritas por hombres. La autora se posiciona contra

¹⁷⁰ GARI LACRUZ, A. (1991): *Brujería e inquisición en el Alto Aragón en la primera mitad del siglo XVII* (Colección Estudios y monografías), Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación

todas las conductas y actitudes que tradicionalmente el imaginario androcéntrico atribuye a las brujas.

“El solemníssimo acto de Logroño, donde se hizo justicia de muchas brujas, probándoles que avían hecho de gran número de muertes, y se halló que avía en Vizcaya y Guipuzqua seis mil brujas y brujos, que por no destruirla, se procuró reconciliarlos con general perdón. Y en una Villa de este Reyno, de poca vecindad, llamada Sariñena, confessó una bruja que ahorcaron (como se halla en un proceso antiguo) que ella sola avía muerto ochocientas personas. Y al tiempo que esto se escribe, no ay cosa más sabida y pública, que aver en dos lugares de la montaña más de dozientas y cincuenta mujeres (y cada día se van descubriendo otras) obsesas y espiritadas por maleficio de un solo hombre, el qual castigó el Santo Oficio de la Inquisición de Çaragoça los días passados”¹⁷¹.

Luisa María de Padilla proyecta la imagen de las brujas y su relación maléfica con el diablo a través del pacto diabólico y los sabbats; dos elementos sobrenaturales que definen el simbolismo y significado de la brujería medieval. La acusación principal que se vertía sobre las brujas y que resume el siguiente fragmento de los *Elogios de la verdad e invectiva contra la mentira* era la práctica de actividades maléficas como hechizos, sortilegios, conjuros, poderes capaces de alterar el curso de la naturaleza, abortos y desastres naturales. Unas acusaciones que responden a la doble necesidad del sistema patriarcal de dar respuesta a los miedos falocéntricos sobre el cuerpo y sexualidad femenina y ofrecer una significación causal de los fenómenos de la naturaleza que carecen de una explicación empírica.

“(…) las quales [brujas] hacen con él qualquiera pacto, y le entregan su voluntad libre, y el alma que sólo es de Dios, por cumplir sus desordenados apetitos, codicia, o vana honra, por torpeas, o venganças, que estas son las causas que de ordinario los despeñan, haziéndose apóstatas contra Dios y amigos del demonio, destruyendo el mundo con tan graves daños como muertes, enfermedades, terremotos que aniquilan los frutos de la tierra, y

¹⁷¹ DE PADILLA, L.M. (1640): *Elogios de la verdad e invectiva contra la mentira*, f. 544. N° de registro en la Biblioteca Nacional: R.MICRO/7655

assuelan edificios, separando casados, causando odios entre muchos, y abortos a las preñadas, quitando la leche a las que crían, arojando, matando ganados y pervirtiendo (que es el daño más grave) a su perversa secta muchos hombres y mujeres simples, y es lo que procuran con gran cuidado (...) aquí haze el demonio aquellos horrendos banquetes de los cuerpecillos de los niños que las brujas han muerto”¹⁷².

Para cerrar el listado de los tratados demonológicos más destacados de los siglos XIV-XVII es necesario reseñar el estudio *Compendium Maleficarum* (1608) del sacerdote italiano Francesco Maria Guazzo. La trascendencia del *Compendium Maleficarum* radica en su carácter globalizador ya que recopila y sintetiza las principales aportaciones de la literatura demonológica desde la publicación del *Malleus Maleficarum*. Guazzo ofrece una visión general de la teología demonológica cerrando así un ciclo historiográfico en el que las creencias escatológicas y el control inquisitorial de las ideologías heréticas determinan las actuaciones del Papado y de los tribunales inquisitoriales.

El *Compendium Maleficarum* rescata las principales aportaciones demonológicas de autores como Nicolás Remy, Eymerich y Jean Bodin entre otros tratadistas¹⁷³. Entre las aportaciones personales de Francesco Maria Guazzo destacan su descripción de las once fórmulas o ceremonias previas a los votos a Satanás, cuya celebración es necesaria para participar en los aquelarres, las detalladas descripciones de las relaciones sexuales entre las mujeres y los incubos y la clasificación de los demonios inspirada directamente en el trabajo del monje bizantino Micheal Psellus (1017-1096).

El tratado de Guazzo está estructurado en numerosos capítulos en los que se detalla la naturaleza de la brujería y el origen de las capacidades maléficas de las brujas siguiendo un esquema que se repite a lo largo de dos volúmenes. Cada capítulo se inicia con una argumentación teórica directamente inspirada en las tesis de los Padres de la Iglesia,

¹⁷² DE PADILLA, L.M. 1640, f. 427.

¹⁷³ GUAZZO, F. M. (ed. 1929).

fundamentalmente Santo Tomás de Aquino y San Agustín, seguida de uno o varios ejemplos de escenas cotidianas que demuestran que tales argumentaciones se sustentan en la observación de fenómenos reales y, por tanto, empíricamente demostrables. El rasgo más relevante del *Compendium Maleficarum* es su visión exclusivamente femenina de la brujería. A diferencia del *Malleus Maleficarum*, donde se reconoce la existencia de brujos aunque sea de forma minoritaria y excepcional, la obra de Guazzo únicamente concibe la existencia de brujas debido a que el carácter imperfecto y lascivo de las mujeres es más propicio para la invocación del diablo y sus legiones de incubos.

Las características y el ceremonial del pacto diabólico entre las brujas y el demonio mantiene las mismas pautas que las dictadas por Fray Martín de Castañega en el *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías*. Sin embargo, Guazzo incorpora un ritual más amplio que incluye la realización de once pasos ceremoniales precedidos de un pacto expreso y tácito con el diablo.

“El pacto formado entre la bruja y el diablo puede ser bien expreso o tácito. El pacto expreso consiste en un solemne voto de fidelidad y tributo hecho, en presencia de testigos, al diablo presente de forma visible en alguna forma corporal. El pacto tácito comporta la oferta de petición escrita al diablo, y puede hacerse por poderes mediante una bruja o una tercera persona cuando la parte contratante tiene miedo de ver o de parlamentar con el diablo”¹⁷⁴.

Se puede concluir que durante los siglos XIV-XVII coexisten varias líneas de pensamiento. En primer lugar, estarán los autores que siguen el *Canon Espiscopi*, en segundo lugar, los autores e intelectuales que creen en la real existencia de los aquelarres y, en tercer lugar, aquellos que niegan ambas opiniones y atribuyen todos los testimonios acerca de los actos de las brujas al tormento a que se somete a las acusadas, al uso de estupefacientes por parte de estas, o a la debilidad psíquica de estas mujeres. Pero no hay que olvidar que las sucesivas bulas que iban

¹⁷⁴ GUAZZO, F. M. ed. 1929: 89.

apareciendo potenciaban la caza de brujas y sustentaban la línea de los pensadores más radicales. Algunas de las bulas que continúan el trabajo de Juan XXII e Inocencio VIII son: *Honestis petentium votis* de León X, de 1521; *Dudum* de Adriano Vi, de 1522; *Coeli et terrae* de Sixto V, de 1585; *Omnipotentes dei* de Gregorio Xv, de 1623; e *Inscrutabilis* de Alberto Viii, de 1631.

Tras la repercusión editorial alcanzada por los tratados aquí referidos, la literatura demonológica hispana experimenta un descenso del número de publicaciones a mediados del siglo XVII. No es fácil calibrar el grado de repercusión social que alcanzó la literatura demonológica desde finales del siglo XIV. Las reimpresiones de algunos tratados que recogen los índices bibliográficos sobre literatura demonológica manifiestan el interés eclesiástico y social por los asuntos maléficos pero no proporcionan ningún dato que permita analizar la incidencia real de sus ediciones, es decir, el número y perfil de lectores que acceden a estos tratados. *El Jardín de las flores curiosas* de Antonio de Torquemada, uno de los tratados de mayor éxito editorial, se registra en bibliotecas de hombres con un origen socioeconómico muy diverso, desde eclesiásticos hasta mercaderes, boticarios, estudiantes y juristas¹⁷⁵ y la *Reprobación de supersticiones y hechicerías* de Pedro Ciruelo forma parte de algunas bibliotecas privadas de Salamanca, uno de los centros de intelectualidad de la Hispania bajomedieval¹⁷⁶.

Sin embargo, pese a esta diversidad de lectores, todo parece indicar que los tratados demonológicos encontraron su público potencial en los ámbitos eclesiásticos, judiciales e intelectuales debido, fundamentalmente, a dos motivos. En primer lugar, pese a que la imprenta facilitó el acceso a los libros y fue un factor clave en los procesos de alfabetización a partir del

¹⁷⁵ TORQUEMADA, A. (ed. 1982): *El Jardín de las flores curiosas*, edición de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, p. 81.

¹⁷⁶ WERUAGA, A. (1993): *Libros y lectura en Salamanca del Barroco a la Ilustración, 1650-1725*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

siglo XVI¹⁷⁷, el porcentaje de personas capaces de leer era muy reducido en relación a la población total y los nuevos lectores se inclinaron sobre todo por textos fácilmente legibles como libros de devoción, indulgencias, libros de horas, tratados de educación etc¹⁷⁸. En segundo lugar, la temática de los tratados y el particular interés de la Inquisición por frenar el avance de la demonología en la cultura popular convierten a los juristas, eclesiásticos e inquisidores en el público potencial de este género literario. Paradójicamente, el sector social que utilizaba todos los medios judiciales y políticos a su alcance para frenar la divulgación de los libros demonológicos se convirtieron en sus principales lectores y contribuyeron de manera directa a su éxito editorial.

Aunque la difusión de la literatura demonológica se enmarca en los círculos eclesiásticos y judiciales, hay que tener en cuenta que la demonología, y más concretamente la deslegitimación de las mujeres a través de su proyección simbólica como seres diabólicos, no se transmite exclusivamente a través del género demonológico. Los tratados de demonología no constituyeron el principal medio de adoctrinamiento en un contexto histórico marcado por unos elevados índices de analfabetismo. Los discursos homiléticos y sobre todo los exempla o cuentos de origen oriental, que por su carácter moralizante suelen utilizarse en los púlpitos para ilustrar los pasajes bíblicos, se convierten en el nexo de unión entre el discurso patrístico, la teología demonológica y la superstición popular¹⁷⁹. Los exempla recogen la imagen de las mujeres como seres naturalmente inclinados al mal y difunden una visión maléfica de las mujeres que convierte a los súcubos o demonios femeninos en el centro en torno al que gravita la deslegitimación simbólica de las mujeres y la proyección simbólica de las brujas en la Baja Edad Media.

¹⁷⁷ CHEVALIER, M. (1976): *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Turner.

¹⁷⁸ HIRSCH, R. (1990): "The earliest development of titles pages 1470-1479" en *The printed word: its impact and diffusion*, London, Variorum, p. 63.

¹⁷⁹ BETETA, Y. (2010): "Súcubos, hechiceras y monstruos femeninos. Estrategias de desautorización femenina en el exemplum medieval" en Cristina Segura (coord.) *La Querrela de las Mujeres I. Análisis de textos*, Madrid, Almudayna.

La divulgación del género demonológico y su progresiva imbricación en la superstición popular desatan una fascinación, producto del terror y la curiosidad, que sitúa al diablo en un lugar central del orden simbólico medieval. El origen de diablo, sus poderes, cualidades, sus relaciones con las mujeres a través del pacto diabólico, sus engaños, posesiones y apariencias son objeto de estudio y debate en la demonología medieval, en las obras teológicas y en algunos cuentos, exempla y novelas donde, desde una perspectiva moralizante o satírica, se convierten en líneas argumentales que alertan sobre los engaños del diablo. La demonización de la naturaleza femenina no puede entenderse sin el auge de la demonología a finales del Medievo.

El demonio constituía una verdadera obsesión para las mujeres y hombres de la Edad Media y era alimentada por las descripciones de predicadores y teólogos que alentaron la imaginación popular y propiciaron la creencia de los pactos diabólicos. El demonio era el punto de referencia al que se acudía para explicar todo aquello que carecía de una explicación racional, desde condiciones climatológicas adversas hasta malas cosechas, el padecimiento de enfermedades y el nacimiento de niñas y niños con deformidades físicas. La creencia en el demonio se extiende por Europa a partir de los siglos XI y XII pero es en el siglo XIV, en medio de los profundos movimientos de reforma de la iglesia y de la proliferación de doctrinas heréticas, cuando la demonología fue aprovechada por las autoridades civiles y eclesiásticas para deslegitimar todas aquellas actitudes y discursos que caían en la transgresión social¹⁸⁰. Es por ello que en los siglos XIV y XV los tratados de demonología inundan Europa y se impulsa la edición de tratados demonológicos y obras que acreditan el inmenso poder del demonio.

Ningún tratado alcanzó la notoriedad y trascendencia del *Malleus Maleficarum* que desde su publicación se convierte en el mayor referente de la demonología, la brujería y las nuevas estrategias de deslegitimación femenina a partir de la Baja Edad Media. La demonización de la naturaleza

¹⁸⁰ FRANCO, G. (1999): *El mundo sobrenatural en la Europa Moderna*, Sevilla, Mergablum.

femenina del *Malleus Maleficarum* es el resultado de diversos factores coyunturales que en distintos grados cuestionan la autoridad patriarcal y la jerarquía eclesiástica desde al menos el siglo XIII. La aceptación de las tesis del *Malleus Maleficarum* y su utilización como doctrina teológica en los tribunales inquisitoriales no puede entenderse sin el proceso de atomización de la Iglesia en diversos movimientos heréticos, la recuperación del aristotelismo cristiano, la proliferación de movimientos místicos femeninos y la crítica de la Querella de las Mujeres a la diferencia sexual. Por ello, es necesario analizar la situación de la Iglesia, la Inquisición y la religiosidad popular a la altura de 1485, año de publicación del *Malleus Maleficarum*, en la medida en que el tratado se convierte en la base teórica que respalda las decisiones inquisitoriales en los casos de brujería.

La Iglesia medieval centró la mayor parte de sus esfuerzos en combatir la proliferación de las herejías, principalmente la albigense, que cuestionaban la ortodoxia romana y la jerarquía eclesiástica. Sólo a partir de los siglos XIII y XIV las actividades relacionadas con la magia y la brujería se convierten en elementos de preocupación para una Iglesia que inicia un proceso de cristianización del pensamiento aristotélico. La aceptación del aristotelismo cristiano supone un punto de inflexión en la percepción de la magia porque demoniza todos aquellos aspectos de la vida cotidiana que no responden a los preceptos de la teología escolástica. Es en este contexto de redefinición doctrinal y peligro de atomización del pensamiento cristiano cuando el Papa Gregorio IX instaaura la Inquisición en 1231 como un instrumento de jurisprudencia eclesiástica destinada a frenar y legalizar las violentas persecuciones contra las herejías y conductas sacrílegas¹⁸¹. El control de los tribunales de la Inquisición recayó en la orden de los dominicos y no es una concesión papal casual. Los dominicos se caracterizaron no sólo por su férrea oposición a las herejías cristianas (su fundador Domingo de Guzmán mostró una actitud

¹⁸¹ Véase: ESCUDERO, J. A. (2004): *La Inquisición*, Madrid, Dastin Export. LADERO QUESADA, M. A. (2001): "La historia de la Iglesia en la España medieval" en *La historia de la Iglesia en la España medieval y el mundo hispano*, Murcia, Universidad Católica San Antonio de Murcia, p. 121-190.

activa al implicarse en la conversión de los albigenses a través de la predicación en tierras occitanas) sino que además, y a diferencia de otras órdenes religiosas, cultivaron una intensa formación teológica.

El mismo año de su creación, Gregorio IX otorga poderes a Raimundo de Peñafort para actuar en el reino de Aragón bajo el reinado de Jaime I. *El Manual práctico de inquisidores* redactado por Peñafort es, junto al *Directorio de inquisidores* de Nicolau Eimerich, el marco de actuación que dictamina las pautas a seguir por los inquisidores en los juicios y entre las que destaca la utilización de interrogatorios sistemáticos que dificultan la defensa legal de los acusados¹⁸². La tortura no comienza a aplicarse como un instrumento coercitivo hasta 1252, momento en el que se convierte en la principal herramienta represora de la Inquisición sobre todo en los procesos judiciales contra las herejías.

“Podrá leerse el proceso verbal al acusado, suprimiendo en la lectura los nombres de los denunciadores, y entonces el acusado podrá conjeturar quiénes son los que han presentado contra él tales o cuáles acusaciones, recusarlos o invalidar sus testimonios; este es el método que se observa comúnmente. No es conveniente que los acusados crean que se ha de admitir con facilidad la recusación de los testigos en materia de herejía, porque no importa que los testigos sean hombres de bien, sean infames cómplices del mismo crimen, excomulgados, herejes o culpables de cualquier delito, o perjuros, etc. Así debe determinarse para favorecer la fe”¹⁸³.

El momento de mayor actividad de la Inquisición es desde finales del siglo XV hasta finales del siglo XVII. La instauración de tribunales inquisitoriales en los reinos hispánicos en 1480 a instancias del Papa Sixto IV y las actuaciones dogmáticas de Tomás de Torquemada y Diego de Daza, fundamentalmente contra judeoconversos, señalan el último tercio del siglo XV como el momento álgido de la Inquisición y cuya intensa actividad

¹⁸² BETHENCOURT, F. (1997): *La Inquisición en la época moderna, siglos XV-XIX*, Madrid, Akal.

¹⁸³ EIMERICH, Nicolau (1974): *Manual de inquisidores para uso de las inquisiciones de España y Portugal*, Barcelona, Fontamara, p. 26.

preconiza la publicación del *Malleus Maleficarum*. No obstante, pese a que el objetivo inicial de la Inquisición era la persecución de los movimientos y formas de espiritualidad contrarios al dogma cristiano, pronto se convirtió en un instrumento de presión y represión política que se posiciona contra todos aquellos elementos que cuestionan la jerarquía eclesiástica y los poderes políticos nacionales como se desprende del proceso contra la Orden del Temple o en la condena de Juana de Arco. Paralelamente a la asunción de intereses políticos ajenos a las cuestiones puramente religiosas y pese a los diversos perfiles de las personas acusadas por casos de brujería¹⁸⁴, la Inquisición asume el papel de valedor del sistema patriarcal, configurado en términos patrísticos durante la Edad Media, para liderar una de las estrategias de deslegitimación femenina más efectivas en el orden político y simbólico: la demonización de las mujeres y su proyección en el arquetipo de la bruja.

La desautorización femenina que lidera la Inquisición responde a diversos motivos que ya se han señalado con anterioridad: la atomización del pensamiento cristiano en diversas herejías, la instauración del aristotelismo cristiano, la aparición de nuevas formas de espiritualidad femenina que otorgan a las mujeres un papel activo en la experiencia religiosa, la crisis feudal¹⁸⁵ y el discurso de la Querella de las Mujeres. La conjunción de estos factores políticos, sociales, económicos, teológicos e intelectuales desencadena una percepción de inestabilidad y crisis del orden establecido que provoca una reacción conservadora y represiva del sistema político-religioso. Esta reacción se nutre de la búsqueda de un culpable sobre el que canalizar el miedo y la incertidumbre provocada por la crisis del sistema feudal y sobre el que visibilizar la capacidad represiva del estado ante la aparición de respuestas transgresoras. Las mujeres se convierten en el chivo expiatorio del sistema bajomedieval.

¹⁸⁴ HENNINGSEN, G. (2010): *El abogado de las brujas: brujería vasca e Inquisición española*, Madrid, Alianza Editorial

¹⁸⁵ Para profundizar en la relación entre la crisis del sistema feudal, la irrupción del capitalismo primitivo y la persecución contras las mujeres acusadas de brujería consúltase: FEDERICI, S. (2004): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpos y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de sueños.

La deslegitimación de las mujeres que se radicaliza a partir del siglo XV responde a uno de los estereotipos de persecución que René Girard señala como propios de la Edad Media: la persecución con resonancias colectivas, es decir, la respuesta violenta de las estructuras políticas y eclesiásticas que adopta un marco de legalidad que respalda la acción y que, a su vez, son estimuladas por una opinión pública sobreexcitada¹⁸⁶. Las persecuciones con resonancia colectivas se desarrollan fundamentalmente en periodos de crisis estructurales que debilitan las instituciones públicas y favorecen la formación de multitudes capaces de ejercer una fuerte presión colectiva. La deslegitimación de las mujeres que acompaña a la Querella, los procesos inquisitoriales contra mujeres acusadas de brujería en los siglos XV y XVI y la publicación del *Malleus Maleficarum* puede categorizarse en el modelo de persecución que propone Girard. Como señala este autor, los perseguidores acaban por convencerse de que un pequeño grupo de individuos, o incluso uno solo, puede llegar a ser extremadamente nocivo para la sociedad pese a su debilidad relativa. Las persecuciones confieren unidad a la sociedad a través de la elección de un grupo claramente definido sobre el que volcar el descontento social. Para que la deslegitimación del grupo sea efectiva “han de herirle directamente en el corazón o en la cabeza” o bien iniciar el proceso de persecución a escala individual hasta extender el miedo a escala global¹⁸⁷.

Ante la amenaza de desestabilización del sistema patriarcal, las autoridades androcéntricas responden desencadenando una reacción visceral contra las mujeres que se dirige a dos esferas con una fuerte carga cultural: el ámbito puramente social y el ámbito de lo inconsciente o imaginario simbólico. En la primera de ellas, se inicia un proceso gradual de control social con la finalidad de recluir a las mujeres en espacios controlados por la autoridad masculina (integración de los movimientos religiosos femeninos vinculados a la “devotio moderna” en las órdenes religiosas). En la segunda esfera, se produce un recrudecimiento de la misoginia literaria, religiosa y simbólica para deslegitimar a las mujeres en

¹⁸⁶ GIRARD, R. (2002): *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama.

¹⁸⁷ GIRARD, R. 2002.

el orden simbólico y naturalizar una visión de las mujeres como potenciales transgresoras y desestabilizadoras del sistema patriarcal en base a su naturaleza imperfecta, lasciva e inclinada a los asuntos diabólicos. En esta segunda forma de control social, el cuerpo y los saberes femeninos ocupan un lugar central. El control del cuerpo femenino se convierte en una pugna social e ideológica que pretende cosificar a las mujeres en una visión de su propio cuerpo como un elemento naturalmente impuro y sexual. En esta esfera de acción se sitúa la publicación del *Malleus Maleficarum*.

2. Las concubinas del diablo. La demonización de las mujeres en el *Malleus Maleficarum*

La promulgación de la bula *Summis desiderantus affectibus* promulgada por Inocencio VIII el 5 de diciembre de 1484 inicia el proceso de institucionalización de la brujería como un arte femenino de origen maléfico que debe ser combatido mediante todos los medios de los que dispone la Iglesia, y entre los que destaca su mayor instrumento de control y represión, la Inquisición. La bula señala directamente a las mujeres como las artífices de pactos diabólicos para realizar actos de brujería y cometer crímenes en nombre del diablo. De esta manera, Inocencio VIII posiciona la doctrina eclesiástica en una interpretación crédula y rigorista de las creencias demonológicas deslegitimando las tesis sostenidas en el *Canon Episcopi* (909) que no reconocía la existencia de las brujas como realidades físicas sino como un producto de la imaginación y la superchería.

“Se encuentran infectados de la herejía de los brujos más mujeres que hombres. De ahí que, lógicamente, no se pueda hablar de herejía de brujos, sino de brujas, si queremos darle nombre; y loado sea el Altísimo que ha preservado hasta hoy al sexo masculino de semejante abominación” (*Bula Summis desiderantus affectibus*).

Bajo el auspicio de la bula *Summis desiderantus affectibus* se publica en 1486 el libro de referencia de los magistrados inquisitoriales en los procesos de brujería, el *Malleus Maleficarum*. La fecha de publicación no se puede determinar con exactitud ya que no se han conservado

incunables aunque la mayoría de las fuentes señalan el año 1486 como la fecha de su primera edición. En cualquier caso, la primera edición debe ser posterior a la publicación de la bula *Summis desiderantus affectibus* promulgada en 1484 y parece probable que la edición del *Malleus Maleficarum* fuera inmediatamente posterior. El éxito editorial del *Malleus Maleficarum* fue inmediato y preconiza el auge que alcanzó la literatura demonológica a los largo del siglo XVI. Desde su primera edición y hasta 1520 se publican al menos catorce ediciones y entre 1574 y 1669 salen a la luz al menos dieciséis ediciones más de imprentas alemanas, francesas e italianas¹⁸⁸.

El estudio del *Malleus Maleficarum* no puede desligarse de la promulgación de la bula *Summis desiderantus affectibus*. La bula de Inocencio VIII insta a la persecución de las actividades brujeriles y delega en Heinrich Kramer y James Sprenger, inquisidores alemanes, la autoridad papal para desempeñar tal cometido. La designación explícita de Kramer y Sprenger como custodios de la doctrina eclesiástica no responde a un hecho casual. Ambos Kramer y Sprenger comparten su pertenencia a la orden religiosa de los dominicos y su ejercicio como inquisidores en las provincias del norte de Alemania. Sin embargo, sus trayectorias personales son distintas y son precisamente sus divergencias los elementos que determinan el carácter y el proceso de gestación del *Malleus Maleficarum* en el que ambos desempeñan un papel muy distinto.

Kramer y Sprenger aparecen como coautores en la mayoría de las ediciones del *Malleus Maleficarum* excepto en las dos primeras ediciones en las que se menciona únicamente a James Sprenger. La posterior incorporación de Heinrich Kramer parece indicar que el proceso de creación del *Malleus Maleficarum* no estuvo exento de dificultades.

El rasgo definitorio del *Malleus Maleficarum* es la profunda misoginia que se percibe en todas las argumentaciones acerca del origen,

¹⁸⁸ MESSADIÉ, G. (1994): *El diablo. Su presencia en la mitología, la cultura y la religión*, Barcelona, Martínez Roca.

características y finalidad de las actividades brujeriles¹⁸⁹. A partir del siglo XIII se produce una reelaboración del discurso patrístico que, frente a la exaltación de la figura de María, recupera la imagen de Eva como personificación del pecado y de la caída edénica. Esta misoginia patrística se adereza con la percepción de las mujeres como seres inclinados a los asuntos diabólicos debido a su naturaleza imperfecta y pecadora. Las tesis de Santo Tomás de Aquino acerca de los pactos diabólicos entre las mujeres y el diablo y las teorías de San Agustín sobre la capacidad del diablo para mantener relaciones sexuales con mujeres ofrecen un corpus teórico que sustentan la proyección simbólica de las mujeres como brujas, es decir, como cómplices y concubinas del diablo. Una relación maléfica que debe ser perseguida y condenada con la muerte de la bruja.

La proyección de la transgresión femenina como una monstruosidad se subraya insistentemente en el *Malleus Maleficarum*. El carácter devorador y monstruoso de la naturaleza femenina no sólo se canaliza a través del arquetipo de la bruja sino que, además, se detalla explícitamente la triple monstruosidad que caracteriza a las mujeres en virtud de su esencia quimérica y animal. El *Génesis* ya subraya el carácter salvaje de la naturaleza femenina a través de la asociación simbólica de las mujeres y las serpientes y se perpetúa en la tradición grecolatina donde Hécate y Circe, paradigmas de las hechiceras clásicas, aparecen rodeadas de animales salvajes. La unión simbólica de las mujeres con animales venenosos como los ofidios y los escorpiones se mantiene en la Edad Media hasta forjar el mito de la “Doncella Venenosa”. El *Malleus Maleficarum* incide en el carácter animal y venenoso de la naturaleza femenina como un polo de atracción que facilita la relación del diablo con las mujeres.

“Examinando los carnales deseos de su cuerpo, ¿de dónde proceden tan innumerables males para la vida humana? (...) si el mundo pudiese estar sin mujeres no viviríamos jamás sin los dioses. Pues realmente, si no existiese la malicia de las mujeres, sin decir nada, incluso, de las mujeres, el mundo quedaría entonces libre de perjuicios innumerables (...) Tú no sabes que la mujer es una quimera pero debes saberlo. Este monstruo

¹⁸⁹ FEDERICI, S. 2011.

tiene una triple forma: se presenta bajo la forma de un león radiante, se mancha con un vientre de cabra, y está armada de la venenosa cola de un escorpión. Lo que quiere decir, su aspecto es hermoso, u contacto fétido, su compañía mortal (...) viéndolas y oyéndolas con su cara que es un viento que quema y su voz que es una serpiente que silba, pero además, ellas atraen por medio de maleficios sin cuento a los hombres y los animales. Su corazón es una red, porque es inescrutable la malicia que reina en su corazón, sus manos son laos porque allí donde las ponen por el maleficio, allí realizan cuanto intentan con la complicidad del diablo”¹⁹⁰.

El carácter animal de las mujeres se envuelve, no obstante, de un halo de belleza y complacencia que disfraza la naturaleza pecaminosa e imperfecta de las descendientes de Eva. Uno de los rasgos que el imaginario patriarcal subraya como un elemento diabólico que atrae la atención de los hombres para hacerles caer en las redes del diablo es la voz femenina. El discurso patrístico señala la charlatanería como uno de los principales defectos de las mujeres y ya la mitología griega deslegitima la voz femenina al atribuirle un carácter monstruoso, embaucador e hipnótico en el mito de las sirenas¹⁹¹. Homero recoge en *La Odisea* los peligros de los cantos de las sirenas que reinterpreta el discurso eclesiástico en el Medievo para desautorizar las voces de la Querella de las Mujeres tal y como se recoge en el siguiente pasaje del *Malleus Maleficarum*.

“Escuchemos todavía algo respecto de otra de sus particularidades: la voz. Mentirosa por naturaleza lo es en su lenguaje, pues pica cantando. De donde la voz de las mujeres es comparada al canto de las sirenas, que por su dulce melodía atraen a los que pasan y los matan. Matan, efectivamente, porque vacían la bolsa, quitan la fuerza, y obligan a perder a Dios (...) cuando habla es una delicia, pero el pecado es doloroso. La flor de Venus es la rosa porque bajo su púrpura tiene numerosas espinas. Comparad con los Proverbios: más untuosa que el aceite es u palabra peor la salida es amarga como el absinto. E igualmente respecto de su caminar,

¹⁹⁰ KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): *El martillo de las brujas. Malleus Maleficarum*, Valladolid, Maxtor, p. 105.

¹⁹¹ HOMERO: *La Odisea*, XIII.

su estar y su atuendo y mantenimiento: allí está la vanidad de las vanidades”¹⁹².

La tradición bíblica ya subraya la necesidad de eliminar cualquier acto contrario a las leyes divinas como la hechicería, la adivinación o la interpretación de las estrellas. Isaías se pronuncia a este respecto cuando afirma que “los que describen los cielos y observan las estrellas y te dan a conocer cada mes lo que te sucederá, serán todos como paja que devora el fuego, ninguno de ellos podrá salvarse del poder de las llamas”¹⁹³. Pero mayor castigo recibe la bruja que no sólo es condenada al infierno sino que también es condenada en vida como subraya la frase “No dejarás con vida a la hechicera”¹⁹⁴. Esta deslegitimación de las hechiceras en la tradición bíblica responde al rechazo de las actividades relacionadas con la brujería pero sobre todo a la condición femenina de las brujas. Son numerosos los pasajes bíblicos y escritos eclesiásticos que destacan la inferioridad natural de las mujeres y la necesidad de que sean sometidas a una autoridad masculina (padre o marido) para controlar sus inclinaciones lascivas, diabólicas y adúlteras. Estos pasajes constituyen la base teórica de su demonización en el *Malleus Maleficarum*.

El acto divino de creación de las mujeres limita su independencia al ser creadas directamente de una costilla de Adán. Mientras que el hombre y los demás seres vivos surgen de la inexistencia de materia o de la tierra, las mujeres tienen su origen en el cuerpo masculino. “De la costilla que le había quitado al hombre, Dios el Señor hizo una mujer y se la presentó al hombre”¹⁹⁵. Una dependencia y sometimiento que se subraya de manera constante y que determina la relación de las mujeres con la divinidad.

“El hombre no debe cubrirse la cabeza, ya que él es imagen y gloria de Dios, mientras que la mujer es gloria del hombre (...) de hecho, el hombre

¹⁹² KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 106.

¹⁹³ *Isaías* 47, 13

¹⁹⁴ *Éxodo* 22, 18

¹⁹⁵ *Génesis* 2: 22

no procede de la mujer sino la mujer del hombre (...) ni tampoco fue creado el hombre a causa de la mujer, sino la mujer a causa del hombre”¹⁹⁶.

El *Génesis* señala que la diferencia sexual es un elemento fundamental en la creación divina en la medida en que la mujer es creada como compañera y complemento de Adán para responder a la soledad y necesidades del hombre cuando se afirma “desearás a tu marido, y él te dominará”¹⁹⁷. En la misma línea se enuncia la *Primera Carta a Timoteo* al señalar que “no le consiento a la mujer que enseñe ni domine al hombre, sino que esté callada, porque primero crearon a Adán y después a Eva, y a Adán no le engañaron sino que la mujer se dejó engañar y cayó en pecado”¹⁹⁸. De esta forma, el concepto de dependencia se asocia a la naturaleza femenina y la capacidad de dominio a los hombres pese a que el primer relato del *Génesis* es simétrico, “y Dios creó al ser humano a su imagen; lo creó a imagen de Dios. Hombre y mujer los creó”¹⁹⁹.

La caracterización de las mujeres como sujetos emocionales en relación a la mayor capacidad de raciocinio de los hombres estigmatiza la proyección de las mujeres en el orden simbólico y sitúa la atribución del deseo sexual femenino como el desencadenante de la caída edénica y la base sobre la que se erige el pacto sexual de las mujeres y el diablo. Los pasajes del *Génesis* son de una gran trascendencia para los apologistas cristianos posteriores porque en base a ellos justifican las ideas que los filósofos griegos mantenían sobre la "debilidad natural" de las mujeres. Así, el *Malleus Maleficarum* legitima la misoginia patrística en las doctrinas clásicas.

“De la malicia de las mujeres habla mucho El Eclesiástico: no hay peor veneno que el veneno de la serpiente, no hay peor odio que el odio de un enemigo (de la mujer). Preferiría vivir con un león o con un dragón que con una mala mujer... Y concluye: toda malicia es nada comparado con la malicia de la mujer. De donde Crisóstomo, hablando sobre el texto de

¹⁹⁶ *Corintios* 11:7-9

¹⁹⁷ *Génesis* 3:16

¹⁹⁸ *Primera Carta a Timoteo*, 3

¹⁹⁹ *Génesis* 1: 27

Mateo, no conviene el casarse, dice: qué otra cosa es la mujer sino la enemiga de la amistad, la pena ineludible, el mal necesario, la tentación natural, la calamidad deseable, el peligro doméstico, el perjuicio delectable, el mal de la naturaleza pintado con buen color. De donde puesto que repudiarla es pecado, y hay que conservarla, entonces nuestro tormento es fatal: o bien cometer un adulterio repudiándola o vivir en medio de disputas cotidianas. Tulio Cicerón también dice en su retórica: las numerosas pasiones del hombre le conducen cada una a su vicio, pero una sola pasión conduce a las mujeres a todos los vicios; en la base de todos los vicios de las mujeres se encuentra la envidia. Séneca dice también en sus Tragedias: una mujer o ama u odia, no existe tercera vía. Una mujer que llora engaña. Hay dos géneros de lágrimas en los ojos de las mujeres: unas para el dolor, otras para la insidia. Una mujer que piensa sola, piensa mal”²⁰⁰.

Junto a la situación de dependencia e inferioridad femenina, el discurso patrístico incide en la naturaleza impura de las mujeres. Las tradiciones hebreas y cristianas fomentan la proyección de las mujeres como sujetos de naturaleza imperfecta e impura capaces de “contaminar” la virilidad y reducir las capacidades sexuales y vitales de los hombres. Ya desde el siglo X el discurso eclesiástico muestra una gran preocupación por los efectos de la sexualidad femenina sobre los hombres como se evidencia en el *Decretum* (1007); escrito del obispo Burchard de Worms en el que ofrece una reflexión sobre la conducta sexual de las mujeres ilustrada con un modelo de interrogatorio que se puede utilizar para conseguir confesiones de mujeres sospechosas de brujería.

“¿Has hecho lo que algunas mujeres acostumbran hacer, has fabricado alguna máquina de la talla que te conviene, la amarraste en el emplazamiento de tu seo o de aquel de una compañera y has fornicado con otras malas mujeres u otras contigo, con ese u otro instrumento? ¿Lo utilizaste para fornicar contigo misma? ¿Has hecho como esas mujeres que para apagar el deseo que las atormenta, se juntan como si pudieran unirse? ¿Has fornicado con tu hijo? ¿Te has ofrecido a un animal? ¿Lo has provocado al coito por medio de algún artificio? ¿Has probado el semen de

²⁰⁰ KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 100-101.

tu hombre para que se consuma de amor por ti? ¿Has mezclado en lo que bebe o come diabólicos afrodisíacos (pan amasado sobre tus nalgas o sangre de tus menstruos o cenizas de testículo tostado)? ¿Has hecho lo que algunas mujeres tienen la costumbre de hacer cuando han fornicado y quieren matar a su camada? Para expulsar el feto de la matriz lo hacen mediante maleficios o por medio de las hierbas. Matan de esta manera y expulsan el feto y, si todavía no han concebido, hacen lo necesario para no concebir. ¿Has hecho lo que algunas mujeres adúlteras que apenas descubren que su amante tomará mujer legítima apagan el deseo del hombre con un arte maléfico para que sea impotente frente a su esposa y no pueda unirse a ella?”²⁰¹.

Las acusaciones de Worms acerca de los peligros de la sexualidad femenina se recogen y amplían en el *Malleus Maleficarum* para categorizar los vicios de las mujeres en tres defectos que tienen como rasgo común su relación con la sexualidad: infidelidad, ambición y lujuria.

“(…) hay tres géneros de vicios principales que parecen reinar sobre todo entre las mujeres malas: la infidelidad, la ambición y la lujuria. Luego éstas sobre todo se entregan a los maleficios, aquellas que se abandonan a estos vicios. Y porque entre los tres, el último es dominante porque es insaciable, las que son ambiciosas son las más inficionadas, porque son más ardientes para satisfacer sus pasiones depravadas, como son las adúlteras, las fornicadoras, las concubinas de los grandes (...) a partir de aquí, decimos lo que enseña la experiencia: para realizar las torpezas de este género, tanto sobre ellas mismas como respecto de los poderosos de siglo, cualquiera que sea el estado y la condición de esas mujeres, éstas realizan maleficios innumerables (...) “Preferiría vivir con un león o con un dragón que con una mujer mala. Toda malicia no es nada comparada a la malicia de la mujer. Y se podría añadir: inconstantes en el ser, también lo son para la acción”²⁰².

²⁰¹ VON WORMS, B. (1853): "Decretum." Migne, J. P. *Patrologiae Latinae*, Tomus CXL, PetitMontrouge, Migne Editorem. Para un análisis general del *Decretum* véase: AUSTIN, G. (2004): 'Jurisprudence in the Service of Pastoral Care: The "Decretum" of Burchard of Worms', in *Speculum*, Vol. 79, No. 4, pp. 929-959.

²⁰² KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 101-107.

Junto al concepto de impureza, el imaginario falocéntrico proyecta una imagen de las mujeres determinada por una sexualidad insaciable. Una de las referencias bíblicas más antiguas que subrayan este rasgo femenino se debe a Pablo de Tarso que menciona a las mujeres como “cargadas de pecados y llevadas de toda clase de deseos”²⁰³. En el Medievo la sexualidad femenina se convierte en un tema que inquietaba profundamente a una sociedad estructurada en torno a la hegemonía del falo. El aristotelismo había perpetuado la vieja idea de que el exceso de humedad del cuerpo femenino confería a las mujeres una capacidad sexual ilimitada. Además, se había aceptado la idea de que los órganos sexuales femeninos ejercían una atracción posesiva sobre el cuerpo masculino que remite a la teoría hipocrática de los desplazamientos uterinos y al *Timeo* de Platón²⁰⁴. El *Malleus Maleficarum* refleja esta creencia de la sexualidad femenina como un deseo irrefrenable que facilita la intervención del diablo.

“Todas estas cosas de brujería provienen de la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres. Como dice el libro de los Proverbios: hay tres cosas insaciables y cuatro que jamás dicen bastante: el infierno, el seno estéril, la tierra que el agua no puede saciar, el fuego que nunca dice bastante. Para nosotros aquí: la boca de la vulva. De aquí que, para satisfacer sus pasiones, se entreguen a los demonios. Podrían decirse más cosas, pero para quien es inteligente, parece bastante para entender que no hay nada de sorprendente en que entre las mujeres haya más brujas que entre los hombres. En consecuencia, se llama a esta herejía no de los brujos, sino de las brujas”²⁰⁵.

Tomando como punto de partida la deslegitimación femenina de origen bíblico, el *Malleus Maleficarum* recoge el legado medieval de los doctores de la Iglesia acerca de la imperfección de las mujeres y de su naturaleza diabólica. Aunque algunos padres de la Iglesia como San Ireneo (130-208) y San Ignacio de Antioquía (35/50-117) señalan que la caída edénica es el resultado de la irresponsabilidad de Adán y Eva y de las

²⁰³ *Segunda Carta a Timoteo* 3, 6

²⁰⁴ THOMASSET, 1992: 66.

²⁰⁵ KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 106.

malas artes del demonio, el discurso eclesiástico medieval dirige toda la culpa del pecado a Eva.

San Juan Crisóstomo (344-407) se pregunta “¿Qué otra cosa es una fémmina sino la enemiga de la amistad, un castigo inevitable, un peligro doméstico, un daño que divierte, un defecto de la naturaleza pintado de bellos colores?”. San Jerónimo de Estridón (347-419) subrayando el carácter sexual de las mujeres recomienda que éstas se abstengan de mantener relaciones sexuales como medio para llegar a convertirse en hombres, y por tanto en seres perfectos creados a imagen de Dios, ya que sólo la virginidad puede limpiar el pecado de Eva (*Adversus Jovinianum* 1). San Clemente de Alejandría (150-215) llama a las mujeres a avergonzarse de sí mismas por la naturaleza que les ha sido dadas cuando afirma que “toda mujer debería sentirse avergonzada al pensar que es una mujer” (*Stromata*). Odón, abad de Cluny (878-942) recrimina la inmundicia de la naturaleza femenina e insta a los hombres a no acercarse a las mujeres alegando que “si los hombres mirasen lo que hay debajo de la piel, la visión de las mujeres les daría náuseas, si no podemos tocar con las puntas de los dedos un esputo o el estiércol, ¿cómo podemos desear abrazar ese saco de excremento?”. De la inferioridad de las mujeres y su alejamiento de Dios da de nuevo constancia Juan Teutónico, maestro de Santo Tomás de Aquino, al indicar que “Dios no es glorificado a través de la mujer como a través del hombre, porque a través de la primera mujer entró el primer pecado” (*Apparatus*, 33). En la misma retórica misógina pero incidiendo ya directamente en la relación de las mujeres con el diablo se pronuncian Tertuliano de Cartago (155-245) y Pío XII quien condensa la percepción diabólica de las mujeres en la afirmación “si ves a una mujer, piensa que es el Diablo, una especie de infierno”²⁰⁶.

Retomando la misógina de los Doctores de la Iglesia, Kramer y Sprenger destacan que la inferioridad natural de las mujeres se refleja incluso en la propia etimología del concepto mujer porque “femina proviene de fe y minus, débil para mantener y conservar la fe. Y en lo que se refiere

²⁰⁶ Citas contenidas en MARTOS, A. (2008).

a la fe todo esto es parte de su naturaleza, aunque por gracia y naturaleza la fe jamás faltó en la Santa Virgen, incluso en la pasión de Cristo, cuando les faltó a todos los hombres”²⁰⁷. Por tanto, la razón de su inclinación natural hacia los asuntos demoníacos procede de su propia naturaleza y su insaciable apetito sexual.

“Pues aunque fue el diablo quien condujo a Eva al pecado, fue Eva quien sedujo a Adán. Y el pecado de Eva no nos hubiese conducido a la muerte del alma y del cuerpo, si no hubiese sido seguido de la falta de Adán, a la cual le arrastró Eva y no el diablo: luego se la puede con verdad más amarga que la muerte. Más amarga que la muerte aún, porque si ésta es natural, mata únicamente el cuerpo, pero el pecado que comienza con la mujer mata el alma, privándola de la gracia, y arrastra igualmente al cuerpo en el castigo por el pecado. Más amarga que la muerte también, pues la muerte corporal es un enemigo temible pero manifiesto, la mujer, por el contrario, es un enemigo encantador y disimulado (...) La razón natural explica que es más carnal que el varón, como se demuestra por sus múltiples torpezas carnales. Podría notarse además, que hay como un defecto en la formación de la primera mujer porque fue formada de una costilla curva, es decir, de una costilla del pecho, que está torcida y es como opuesta al varón. De este defecto procede también, que como es animal imperfecto, siempre engaña (...) Todas estas cosas de brujería provienen de la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres. Como dice el libro de los Proverbios: hay tres cosas insaciables y cuatro que jamás dicen bastante: el infierno, el seno estéril, la tierra que el agua no puede saciar, el fuego que nunca dice bastante. Para nosotros aquí: la boca de la vulva. De aquí que, para satisfacer sus pasiones, se entreguen a los demonios. Podrían decirse más cosas, pero para quien es inteligente, parece bastante para entender que no hay nada de sorprendente en que entre las mujeres haya más brujas que entre los hombres. En consecuencia, se llama a esta herejía no de los brujos, sino de las brujas”²⁰⁸.

Durante la Baja Edad Media la acusación de brujería abarcó numerosos delitos, desde la subversión política y herejía religiosa hasta la

²⁰⁷ KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 119.

²⁰⁸ KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 109.

inmoralidad y la blasfemia. Pero todas las acusaciones tenían como nexo de unión su condena a la naturaleza femenina. Tales acusaciones partían de un núcleo normativo que demonizaba a las mujeres por el simple hecho de serlo. Los autos de fe recogen tres acusaciones principales que se repiten sistemáticamente en los procesos contra las brujas: lascivia, organización y conocimientos mágicos o saberes médicos empíricos. La acusación de lascivia responde al miedo androcéntrico a la capacidad “castradora” de las mujeres y se erige como uno de los miedos primarios del imaginario patriarcal. La simbología de las mujeres como castradoras de la masculinidad y la percepción de la feminidad como una negación y mutilación de la virilidad despertó al mismo tiempo el deseo y el temor masculino hacia la sexualidad de las mujeres. El deseo de ser poseídos por mujeres sexualmente activas y el temor a ver mermada su masculinidad impulsa una redefinición de la sexualidad femenina que bascula entre ambas pulsiones primarias, el deseo hacia lo femenino y el temor hacia la sexualidad castradora.

“¿Qué cabría pensar de semejantes hechiceras que coleccionan órganos viriles en gran número, tantos como veinte o treinta, y los colocan en nidos de pájaro, o los encierran en cajas, donde se mueven como miembros vivientes y se nutren de avena y maíz? (...) Todo es obra del demonio y del engaño (...) Ya que cierto hombre me dijo que, cuando perdió su miembro, fue a ver a una conocida bruja para solicitar que se lo restituyera. Le dijo al afligido hombre que subiese a un árbol determinado y tomase el que le gustara más del nido en el cual había varios miembros. Y al elegir uno grande, la bruja le dijo: «No debes coger ése»; y añadió: «Porque pertenece a un cura de la parroquia»²⁰⁹.

La Bula *Summis desiderantes affectibus* ya alertaba del carácter impuro y castrador de la sexualidad femenina y detalla la actividad de las brujas para causar infertilidad, abortos y muertes de neonatos anticipando la deslegitimación de las parteras que se registra en el *Malleus Maleficarum*.

²⁰⁹ KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 108.

“En la Bula, se trata de los siete modos para infectar mágicamente el acto venéreo y el feto concebido. Primero, arrastrando a los hombres a un amor desordenado; segundo, bloqueando su potencia generativa; tercero, escamoteando el miembro propio para tal acto; cuarto cambiando mágicamente a los hombres en bestias diversas; quinto, arruinando la fecundidad de las mujeres; sexto, causando abortos; séptimo, ofreciendo los niños al demonio”²¹⁰.

Pero la mentalidad patriarcal no perfiló a las brujas sólo como mujeres sexualmente activas sino que, además, estaban organizadas. La posibilidad de que las mujeres pudieran organizarse para compartir y hacer uso de un conocimiento empírico que podía rivalizar con el saber médico masculino que se impartía en las universidades suponía una transgresión peligrosa. El imaginario simbólico patriarcal fomentó el temor a la capacidad de actuación colectiva de las mujeres deslegitimando todas aquellas actividades grupales que se realizaban al margen de la autoridad masculina. La creación de un imaginario poblado de aquelarres, sabbats y pactos colectivos con el diablo fomentó la deslegitimación de las mujeres al incidir en el carácter demoníaco de la naturaleza femenina.

“Las brujas han sido vistas con frecuencia en el campo y los bosques acostadas sobre su espalda, agitando las piernas y las caderas, con los miembros perfectamente dispuestos; encontrándose en acción los demonios incubos aunque fuera invisiblemente para los actores y en ocasiones un vapor negro se elevaba por encima de la bruja, como de la altura de un hombre, al final del acto”²¹¹.

Junto a la deslegitimación del cuerpo femenino, el discurso androcéntrico inicia un proceso de desautorización de los saberes femeninos que se centra en las acusaciones de brujería contra las matronas, parteras y sanadoras. Las brujas detentaban un poder que resultaba inadmisibles para una estructura androcéntrica cuya hegemonía comenzaba a ser cuestionada por la Querrela de las Mujeres y por los movimientos heréticos que amenazaban con fragmentar la unidad de la

²¹⁰ KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 110.

²¹¹ KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 249.

Iglesia; el poder del conocimiento. Las comadronas, sanadoras y parteras eran las únicas personas que prestaban asistencia médica a las clases sociales más desfavorecidas y, en especial, a las mujeres sin recursos económicos. Sus conocimientos de herboristería les capacitaban para sanar o paliar enfermedades, aliviar los dolores derivados de los partos, acelerar las contracciones uterinas y provocar abortos en un contexto en el que la Iglesia aún consideraba los dolores del parto como un castigo divino motivado por el pecado original de Eva: “A la mujer dijo: Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces; con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti”²¹².

Los saberes femeninos representaban una seria amenaza contra la jerarquía eclesiástica y el nuevo saber científico que se había institucionalizado en las universidades y que aspiraba a monopolizar el cuerpo femenino. Frente al conocimiento científico, las brujas detentaban una sabiduría empírica transmitida de madres a hijas basada en la experimentación y en la relación causa-efecto. Por el contrario, la Iglesia era profundamente antiempírica, desconfiaba de los sentidos, infravaloraba el mundo natural y, por tanto, deslegitimaba cualquier actuación encaminada a investigar las leyes naturales que rigen los fenómenos físicos. El *Malleus Maleficarum* recoge las palabras agustianas sobre el engaño de los sentidos.

“(…) Ahora bien, la causa de los deseos se percibe a través de los sentidos o del intelecto, ambos sometidos al poder del demonio. En efecto, como dice San Agustín en el Libro 83, este mal, que es parte de demonio, se insinúa a través de todos los contactos de los sentidos; se oculta bajo figuras y formas, se confunde con los colores, se adhiere a los sonidos, acecha bajo las palabras airadas e injuriosas, reside en el olfato, impregna los perfumes y llena todos los canales del intelecto con determinados efluvios”²¹³.

El saber empírico, contrario al conocimiento científico, es deslegitimado bajo un continuo proceso de demonización que subraya el

²¹² Génesis 3, 16

²¹³ KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 42.

carácter diabólico de los sentidos. Éstos se convierten en la puerta del demonio, en los mecanismos mediante los que atraer a los hombres para apartarlos de la fe y arrastrarlos al pecado de la carne. El empirismo representaba para el discurso patrístico una rendición a los sentidos y una traición contra la fe. Pero la pregunta clave es si el saber empírico habría sido deslegitimado si no hubiera estado en manos femeninas. Si se analizan los factores que intervienen en la desvalorización de los conocimientos empíricos se observa una fuerte influencia de la misoginia y la sexofobia eclesiástica que indican que la deslegitimación no se dirigía tanto al saber empírico como al saber femenino. Las comadronas, parteras y sanadoras encarnaban una triple amenaza: eran mujeres, gozaban de un saber denostado por las normas eclesiásticas, y su sabiduría podía rivalizar con el conocimiento científico que se impartía en las universidades. Este último factor merece especial atención porque está en la base de la pugna por el control del cuerpo femenino que se inicia con la demonización de las comadronas y sanadoras. A partir del siglo XIII se inicia la profesionalización de la medicina como un saber científico impartido en las universidades. Éstas se erigen como centros de conocimiento y socialización exclusivamente masculinos donde no tiene cabida el saber femenino ni la propia presencia física de las mujeres. La exclusión de las mujeres de las universidades supone su alejamiento del nuevo conocimiento científico y la deslegitimación del saber empírico de las parteras y comadronas como subraya el *Malleus Maleficarum*.

“Las parteras que son brujas hacen perecer los fetos en el seno de sus madres de diversas maneras, y ofrecen los niños a los demonios”²¹⁴.

“Nosotros añadimos que en este dominio son preferentemente las parteras las que causan mayores daños, como nos han contado a nosotros mismos y a otros, brujas arrepentidas, diciendo: nadie perjudica más a la fe católica que las comadronas. Efectivamente, cuando no matan al niño, entonces, obedeciendo a otro designio lo sacan fuera de la habitación, lo levantan en el aire y lo ofrecen al demonio”²¹⁵.

²¹⁴ KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 251.

²¹⁵ KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 148.

La Iglesia juega un papel determinante en el proceso de institucionalización de la medicina. Durante los siglos V-XIII la doctrina eclesiástica obstaculizó el desarrollo de la medicina como saber científico. El renacimiento de la ciencia a partir del siglo XIII y los contactos con el intelectualismo árabe impulsan el saber médico cuya evolución es ya imparable. Ante esta situación, la doctrina eclesiástica impuso un control riguroso permitiendo su desarrollo sólo dentro de unos límites precisos fijados por la doctrina católica. Así, los médicos nos estaban autorizados a ejercer sin la asistencia y asesoramiento de un sacerdote y tampoco se les permitía tratar a un paciente que se negara a confesarse. La alianza entre la Iglesia, el Estado y la profesión médica se manifiesta en el papel de los médicos en los procesos inquisitoriales contra las sanadoras y curanderas acusadas de brujería. El *Malleus* subraya la importancia del asesoramiento médico para determinar las acusaciones de brujería cuando afirma lo siguiente.

“Y si alguien preguntara cómo es posible determinar si una enfermedad ha sido causada por un hechizo o es consecuencia de un defecto físico natural, responderemos que ante todo debe recurrirse al juicio de los médicos (...) Una mujer que tiene la osadía de curar sin haber estudiado es una bruja y debe morir”²¹⁶.

La oposición entre científicidad androcéntrica y empirismo femenino se ve reforzada por la colaboración entre los tres poderes públicos de la Baja Edad Media: la misoginia del Estado, el discurso patristico eclesiástico y la sexofobia de las universidades. El proceso de deslegitimación femenina sitúa el conocimiento masculino en un plano moral e intelectual superior al femenino en la medida en que está respaldado por los poderes civiles y eclesiásticos. Por el contrario, el conocimiento de las mujeres se equipara al inframundo, a la esfera de los sentidos y al pecado. Esta demonización de las mujeres y su exclusión del saber universitario refuerza el vínculo simbólico de la naturaleza femenina con el mundo salvaje que ha determinado el discurso patriarcal durante siglos. La desacreditación del saber femenino culmina en el siglo XVIII

²¹⁶ KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 88.

cuando la medicina androcéntrica invadió el último bastión de resistencia femenina: la obstetricia.

Vetar el conocimiento sobre el cuerpo limita la capacidad de respuesta de las mujeres ante las interpretaciones androcéntricas de la naturaleza femenina. El traspaso del conocimiento empírico femenino a la autoridad médica, que como toda autoridad es exclusivamente masculina, supone no sólo la marginación de un saber ancestral transmitido generacionalmente entre las mujeres, sino también la deslegitimación de las críticas y reivindicaciones que plantea la Querella de las Mujeres acerca de la autoría femenina y proyección social de las mujeres. La Querella de las Mujeres origina una reacción androcéntrica en el orden social y simbólico que va acompañado de un proceso de demonización que convierte a las mujeres en el chivo expiatorio de una crisis feudal que amenaza la estabilidad del imaginario androcéntrico y la unidad de la Iglesia. Es una estrategia de desautorización femenina que culpa a las mujeres de la ruptura del orden establecido y que se ha utilizado repetidamente para explicar la decadencia de los grandes Imperios como subraya el *Malleus Maleficarum*.

“Si buscamos bien, encontraremos que casi todos los reinos del mundo han sido alterados por causa de las mujeres. El primer reino feliz, si lo hubo, el reino de Troya, a causa del rapto de una mujer, Helena, fue destruido y millares de griegos muertos. El reino de los judíos sufrió gran cantidad de exterminios a causa de la perversa Jezabel y de su hija Atalía, reina de Judá, que había hecho morir a los hijos de su hijo para reinar ella en su lugar; una y otra perecieron. El reino de los romanos sufrió grandes males a causa de Cleopatra, reina de Egipto, la peor de todas las mujeres. Y así se podría decir de otras muchas. Luego no es sorprendente que el mundo padezca todavía de la malicia de las mujeres”²¹⁷.

La finalidad de la deslegitimación del saber empírico y el cuerpo femenino fue, por tanto, invisibilizar la proyección pública de las mujeres en un momento histórico en el que el sistema patriarcal debe hacer frente

²¹⁷ KRAMER & SPRENGER (ed. 2004): 105.

a varias amenazas que cuestionan sus cimientos ideológicos, políticos, sociales y religiosos: la Querella de las Mujeres, la rivalidad del empirismo femenino frente al saber médico universitario, la emergencia de movimientos heréticos que amenazan la unidad de la Iglesia, las nuevas formas de espiritualidad femenina y la crisis del sistema feudal. Para eliminar su influencia progresiva en el ámbito público, el patriarcado recurre no sólo a la persecución del saber femenino sino que, además, deforma la identidad social de las sanadoras, curanderas y parteras a través de un complejo proceso simbólico que les convierte en “monstruos femeninos”. De esta manera, el cuerpo y los saberes empíricos quedan estigmatizados como elementos monstruosos y diabólicos capaces de alterar el orden social y desestabilizar el sistema. Las brujas se convierten así en el monstruo femenino por excelencia; en la personificación de los pecados y transgresiones de las mujeres.

II. EL ROL DEL ARTE COMO UN INSTRUMENTO DE ACULTURACIÓN DEL ORDEN PATRIARCAL. UNA APROXIMACIÓN A LAS REPRESENTACIONES DE LOS MONSTRUOS FEMENINOS EN LAS ARTES VISUALES MODERNAS Y DE VANGUARDIA DESDE UNA PERSPECTIVA MUSEOGRÁFICA.

“Yo, pues, descubriré también tus faldas delante de tu rostro,
y se manifestará tu ignominia”.
Jeremías 13, 26.

¿Quién escribe la Historia? Esta es la pregunta clave desde la que se debe iniciar cualquier investigación que pretenda deconstruir la Historia y la Literatura desde una perspectiva feminista. La imagen literaria de las mujeres es el reflejo de una historia determinada por la hegemonía del falocentrismo. Los hombres han escrito, interpretado y vivido la historia desde un punto de vista exclusivamente masculino que ha minusvalorado las experiencias femeninas y ha deformado la imagen de las mujeres en las diversas manifestaciones artísticas. El conocimiento no es neutro y la huella del patriarcado ha marcado nuestra perspectiva del devenir histórico.

La importancia de la autoría en la escritura no es una cuestión banal. Roland Barthes, quien anunciara la muerte del autor, describía el discurso histórico como una elaboración esencialmente ideológica aunque “todo suceda como si esa existencia no fuera más que una copia pura y simple de otra existencia situada en un campo extraestructural, la realidad”²¹⁸. El discurso histórico narra unos acontecimientos cuyos referentes están separados del discurso, son elementos externos que transcurren en una realidad que es interpretada de una manera subjetiva cuando el “referente entra en relación directa con el significante”. El discurso, encargado de expresar la realidad, se transforma en un instrumento que vehicula la representación de la subjetividad social y sus estructuras simbólicas.

Michael Foucault ya alertó sobre la influencia de la autoría al subrayar que el nombre del autor no es simplemente un elemento del discurso sino que “ejerce un papel con relación al discurso (...) es el principio fundacional gracias al cual se delimita, se excluye, se selecciona, se impide la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición,

²¹⁸ BARTHES, R. (1997): *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 174.

la descomposición y la recomposición de la ficción”²¹⁹. El autor mutila los significados del discurso e impregna la escritura de los condicionantes culturales que han permitido moldear la percepción de la historia como una concatenación de hechos protagonizados por los hombres y para los hombres.

Las mujeres no se reconocen en la historia ni en la literatura en la medida en que no sólo se ha silenciado y deslegitimado la autoría femenina sino que, además, se ha proyectado una imagen sesgada y deformada de sus capacidades físicas, intelectuales y cognitivas. Discriminadas desde el nacimiento por su asignación al género femenino, las mujeres han asistido a la normalización de la deslegitimación femenina a través de las más influyentes manifestaciones artísticas. El arte, el discurso histórico y la ficción literaria han subrayado la visión patriarcal de la naturaleza femenina como una manifestación imperfecta, impura e incapacitada que no debe gozar de reconocimiento público.

Sin embargo, el discurso histórico, las creaciones literarias y los mitos no son inamovibles. Es posible impulsar un proceso de deconstrucción y revisión crítica que permita cuestionar la validez de su discurso y de la estructura simbólica que lo hizo factible. Roland Barthes puso de relieve una visión semiótica de los mitos que sienta las bases de las posteriores revisiones feministas al considerar que “el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de una significación, de una forma”²²⁰. La perspectiva semiótica subraya que los mitos no son inmutables y que son susceptibles de ser sometidos a procesos de desestructuración y decodificación que socaven “el principio mismo del mito: transformar la historia en naturaleza”²²¹. En consecuencia, Barthes propone una transformación de los mitos que desnaturalice las construcciones socioculturales de las identidades históricas.

²¹⁹ FOUCAULT, Michel (1998): *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.

²²⁰ BARTHES, R. 1997: 199

²²¹ BARTHES, R. 1997: 222.

El análisis crítico de los monstruos femeninos y de la autoría masculina en las artes constituye un primer paso en la deconstrucción del universo simbólico que demonizó la naturaleza femenina desde Edad Media. Sólo el análisis crítico del imaginario patriarcal permite cuestionar los roles sociales y forjar nuevas identidades femeninas acordes a las nuevas necesidades históricas. Por tanto, este apartado pretende dar un paso más en la deconstrucción del simbolismo artístico patriarcal y subrayar la utilización androcéntrica de las artes como un eficaz vehículo de aculturación que ha permitido la perpetuación de una ideología falocéntrica que ha permanecido y permanece inalterable.

Los personajes femeninos de la literatura bajomedieval basculan entre dos modelos antagónicos de feminidad: la mujer pasiva que desempeña el rol de esposa y madre y cuyo referente simbólico más inmediato es María, y la mujer sexual y transgresora que supone un peligro para la salvación y virilidad masculina y cuya imagen especular es la Eva bíblica. La contraposición de ambos modelos determina toda la literatura occidental más allá de los límites cronológicos de la Edad Media. La pervivencia de ambos modelos de feminidad y feminidad permanecen casi inalterables hasta nuestros días. El siguiente epígrafe analiza la perpetuación de los dos modelos antagónicos de mujer y antimujer o monstruo femenino en la literatura de terror gótica que impuso el Romanticismo Negro mediante las figuras de la vampira y la buena esposa; un imaginario polarizado que determinó el arte del siglo XIX para forjar la reelaboración modernista y vanguardista de los monstruos femeninos en una sociedad europea en constante transformación.

LA REELABORACIÓN DEL MITO DE LA VAGINA DENTATA EN EL IMAGINARIO MODERNO.

LA EROTIZACIÓN, CASTRACIÓN Y FRAGMENTACIÓN DE LAS VAMPIRAS O LAS NUEVAS BRUJAS EN EL ROMANTICISMO NEGRO.

Uno de los monstruos femeninos con mayor presencia en el imaginario moderno es la vampira. Desde los mitos griegos de las lamias o empusas hasta las vampiras erotizadas del cine de terror de los años setenta, han protagonizado miles de novelas, cuentos, películas y comics. Aunque el perfil de las vampiras ha evolucionado a lo largo de los siglos, mantienen intactos sus rasgos esenciales: atracción por la sangre, ausencia de instinto maternal, animalidad, lesbianismo y una sexualidad devoradora.

La trascendencia de las vampiras en el imaginario moderno no hubiera sido posible sin las continuas reelaboraciones del mito vampírico que se han sucedido a lo largo de los siglos. Cada tiempo histórico ha fraguado un icono de vampira o *femme fatale* de acuerdo a la mentalidad patriarcal vigente en cada momento. La capacidad adaptativa de los mitos permite que, por ejemplo, la cultura posmoderna haya configurado un icono de vampira que, salvo algunas diferencias iconográficas, apenas difiera las imágenes de las estriges, lamias, empusas etc. del imaginario clásico que constituyen la prefiguración de las vampiras modernas²²².

Las vampiras se convirtieron en iconos literarios de perversidad fundamentalmente desde mediados del siglo XVIII para desplegar sus verdaderas armas de poder y seducción en el siglo XIX. Las vampiras, *femme fatale* demonológicas e hipersexualizadas que juegan con la ambivalencia entre Eros y Thanatos, proyectan la sexofobia de un siglo en

²²² El análisis de las arpías, empusas, lamias etc., su presencia en las fuentes literarias clásicas y su relación con las vampiras posmodernas se analiza en el apartado 1.2 de la presente investigación: “La feminización del concepto de monstruosidad en el orden simbólico. La estirpe de Lilith”.

constante transformación²²³. Ya entrado el siglo XX, el cine será el medio audiovisual que más influirá en la divulgación de una iconografía vampírica basada en una erotización posmoderna que crea el estereotipo de la *vamp*²²⁴.

En este capítulo se desarrolla un análisis global de la deconstrucción y reconstrucción de las vampiras en el siglo XIX desde el ámbito literario, por ser ésta la esfera que determinará la imagen de gran parte de los monstruos femeninos que nos ha legado el arte del siglo XIX. Aunque la novela *El Vampiro* (1819), de John Polidori, constituye el punto de inflexión en la imaginería de las vampiras popularizándolas como iconos de los relatos de terror tan en boga en el siglo XIX, *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu y *Drácula* (1897) de Bram Stoker son las principales fuentes literarias de las que se nutre el arte del siglo XIX para modelar el icono moderno de la *femme fatale*. Por esta razón, el presente capítulo se cierra con un análisis detallado de ambas novelas, fundamentalmente de *Drácula*, haciendo especial énfasis en los atributos de las vampiras, su relación con el mito de la vagina dentata, su hipersexualización, sus implicaciones con el concepto de castración y su proyección como subversiones de los roles de género victorianos; en definitiva, una reelaboración vanguardista del estereotipo de la bruja medieval.

1. Redefiniendo a la mujer vampira: Entre el sexo y la muerte.

La literatura vampírica del siglo XIX, principal fuente de inspiración del Romanticismo Negro, hunde sus raíces en el siglo XVIII, especialmente en el periodo comprendido entre los años 1720 y 1740, cuando empezaron a propagarse peculiares historias sobre exhumaciones de no-muertos en diversos lugares de Europa Oriental. La historia más conocida hacía

²²³ Véase: BORNAY, E. (2001): *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra (4ª ed.). DIJKSTRA, B. (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate

²²⁴ BELLUSCIO, M. (1996), *Las fatale ¡Bang, Bang! Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*, Valencia, La Máscara. PAGUA, C. (2001): *Vamps & Tramps. Más allá del feminismo*. Madrid, Valdemar

referencia al supuesto caso de vampirismo experimentado por Arnold Paole o Arnold Pavle, un hadjuk serbio que supuestamente se convirtió en vampiro tras su muerte iniciando así una epidemia de vampirismo que afectó a la región de Medveja. La investigación llevada a cabo por médicos militares concluyó que existían evidencias suficientes para hablar de un caso de vampirismo²²⁵. Más allá de la superstición, la figura del vampiro se abrió paso en el imaginario colectivo y en la literatura donde se fraguan los grandes iconos de perversidad.

Una de las primeras fuentes escritas del siglo XVIII que habla de los vampiros a partir del folklore de Europa Oriental es *El vampiro* (1748), de Heinrich August Ossenfelder, un poeta alemán que actualmente es considerado el creador de la primera obra literaria moderna vampírica²²⁶. La obra no se refiere explícitamente a ningún episodio atribuible a la tradición vampírica, sino que narra la historia de un amante que amenaza a su amada con convertirse en un vampiro y vengarse de ella visitando su habitación por las noches si no aceptaba su amor. El poema, muy breve, deja vislumbrar cierta fascinación por la muerte, lo prohibido y el concepto de pecado en la medida en que el vampiro es comparado con un reptil, posiblemente en referencia a la serpiente bíblica como símbolo de pecado.

Gottfried August Bürger, profesor de la Universidad de Gotinga y uno de los mayores representantes del movimiento *Sturm und Drang*, realiza una aproximación literaria más completa de la figura del vampiro en su poema *Lenore* (1773)²²⁷. La obra relata la historia de una joven llamada Lenore que, impaciente por el regreso de su prometido de la Guerra de los Siete Años, reniega de Dios. A medianoche, un joven

²²⁵ Véase: MARIGNY, J. (1999): *El despertar de los vampiros*, Barcelona, Ediciones B. MYRING, L. (1982): *Vampiros, hombres lobo y demonios*, Madrid, Plesa. HAMBERGER, K. (1992): *Mortuus non mordet; kommentierte Dokumentation zum Vampirismus*, Viena, Turia & Kant.

²²⁶ Véase VV.AA (2009): *No despierten a los muertos. Relatos de vampiros*, Madrid, Jaguar.

²²⁷ El poema se recoge en VV.AA (2009): *No despierten a los muertos...*

físicamente parecido a su prometido acude en busca de Lenore solicitándole que lo acompañe hasta el lecho nupcial. Ambos atraviesan a caballo paisajes espectrales hasta llegar a un cementerio donde el caballero se revela como un espectro y el lecho nupcial resulta ser un nicho en el que yace el esqueleto de su prometido. Allí, los cadáveres se apoderan de la joven como castigo por haber renegado de Dios. Aunque el espectro no se revela como un vampiro, la importancia del poema en la temática vampírica es innegable como señala el hecho de que Bram Stoker incluyera en *Drácula* el verso “Die toten reiten schnell” (Los muertos cabalgan deprisa) extraído de Lenore.

Sin embargo, la primera gran obra que marca un punto de inflexión en la popularización del mito de las vampiras señalando algunas modificaciones que influirán en el arte del XIX es *La novia de Corinto* de Johann Wolfgang Goethe (1797)²²⁸, con grandes paralelismos con la historia de empusa recogida por Filóstrato en *Vida de Apolonio*²²⁹,

²²⁸ GOETHE, J. W. (1974): *Obras completas (T 1): Miscelánea. Teoría de los colores. Poesía. Novela*. Madrid, Aguilar. Recopilación, traducción, estudio preliminar, preámbulos y notas de Rafael Cansinos Assens. (4ª ed.).

²²⁹Rafael Cansinos Assens, en las notas que incluye a su edición de las Obras completas de Goethe, apunta que la fuente que se inspiró Goethe fue la misma que ya le sirviera para la *Noche de Walpurgis*, el libro de Juan Praterius, *Neue Weltbeschreibung von atlerley wunderbaren Menschen* (Magdeburgo, 1668). Al parecer, allí encontró reproducida una narración tomada de la obra de Flaejon Trallianus *Sobre los prodigios*, del siglo II de la era cristiana. El motivo del vampiro puede proceder de la *Vida de Apolonio* por Flavio Filostrato. Aunque, según St Hock (*Die Wampirsagen*, Berlín, 1900), fueron las leyendas de vampiros eslavas las que inspiraron la fantasía de Goethe hasta enlazar con la narración clásica. Julio Ángel Olivares Merino afirma que en la composición de Goethe late implícita la historia de un vampiro femenino del siglo II d. C. que fue relatada por Phlegon de Tralles en su obra, traducida al inglés como *Concerning Wondrous Things* (Olivares, 2001: 190). Por su parte, Alberto Bernabé Pajares, en la "Introducción" a la edición que hiciera de *Vida de Apolonio* dice que en el episodio de la empusa de Corinto hay un paralelo muy claro con la historia de Flegón de Tralles sobre Macates y Filinión, en la que se nos narra cómo Filinión, muerta seis meses antes, obtiene la posibilidad de pasar tres días con su amado y así lo hace. Aunque los padres le advierten de lo que realmente está sucediendo, Macates hace caso omiso de su advertencia. Finalmente la Empusa huye, Filinión muere y

analizada en el capítulo dos de la presente investigación. La historia narra la vida de una joven que muere de pena tras conocer que sus parientes pretenden encerrarla en un convento para evitar que contraiga matrimonio con su prometido. Para vengar su deseo arrebatado, abandona por la noche el sepulcro y se aparece en la habitación de su prometido con quien entabla una conversación en la que la joven le alerta:

¡No te acerques a mi joven!
¡Detente!
¡Vedada tengo yo toda alegría!
Que estando enferma hizo mi madre un voto
que cumple con severa disciplina.
Naturaleza y juventud -tal dijo-,
al cielo en adelante
habrán de estarle siempre sometidas²³⁰.

Además añade: "¡No me toques, que a Cristo por esposa/destinada me tienen!". Después de haberse jurado fidelidad, y tras un improvisado ágape, en la que ella con sus "pálidos labios" sólo "sorbe vino rojo", se inicia el cortejo amoroso. Pero en su cuerpo -"¡Cual la nieve blanca,!/cual la nieve fría/ningún corazón palpita". Entonces la madre los sorprende en el lecho y la muchacha altiva exclama:

"Por vindicar la dicha arrebatada
la tumba abandoné, de hallar ansiosa
a ese novio perdido y la caliente
sangre del corazón sorberla toda.
Luego buscaré otro
corazón juvenil, y así todos mi sed han de extinguir"²³¹.

Al final, dirigiéndose al joven, amenaza tajantemente:

¡No vivirás, hermoso adolescente!
¡Aquí consumirás tus energías!

Macates se suicida. Esta historia es recogida por A. Giannini, *Paradoxographorum Graecorum reliquiae*, Milán. 1945. págs. 170-178 (Filóstrato, 1979: 43).

²³⁰ GOETHE, 1974: 875

²³¹ GOETHE, 1974: 878

¡Mi cadena te di; conmigo llevo
un rizo de tu pelo en garantía!
¡Míralo bien! ¡Mañana tu cabeza
blanca estará
y tu cara, al contrario, estará negra!²³².

De esta manera, la novia de Corinto resulta ser una muerta que ha vuelto de la tumba para materializar su amor y su deseo, pues al vampirizar logra saciar su pulsión erótica con la sangre que le ofrece el corazón del amado. La suya será, entonces, una forma de vindicar lo que en vida le estuvo prohibido. En la configuración de este personaje femenino se condensan a una serie de elementos que caracterizan a la vampira: una naturaleza difunta, una sexualidad lasciva y “el misterio de una madre devoradora”²³³.

En este punto es conveniente precisar que la muerte, sobre todo en las culturas de lengua germánica, se identificaba siempre con una figura masculina. Lo que además permite comprender la originalidad del poema de Goethe ya que, hasta la aparición de *La novia de Corinto*, la presencia vampírica, por su vinculación con Thanatos, había adoptado predominantemente la forma de un hombre²³⁴. Tal vez sea éste uno de los motivos que explique que en el siglo XVIII el personaje de la vampira no sea aún habitual en las obras literarias.

Ya en el tránsito al siglo XIX, cuna del Romanticismo Negro, se publica el primer poema de temática vampírica en lengua inglesa, *Christabel* (escrita en 1797 pero publicada en 1816) de Samuel Taylor Coleridge. Esta obra refiere la historia de una muchacha que habita en un castillo gótico en compañía de un padre sumido en el dolor por la muerte de su esposa. Una noche, en medio del bosque, Christabel encuentra a

²³² GOETHE, 1974: 878-879

²³³ PEDRAZA, P. (1999): “La madre vampira”, en *Asparkia*, n° 10. Castellón, Universidad Jaume I de Castellón, p. 43.

²³⁴ IBARLUCÍA, R. & CASTELLÓ-JOUBERT, V. (2002): *Vampiria. Veinticuatro historias de revinientes en cuerpo, excomulgados, upires, brucolacos y otros chupadores de sangre*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, p. 16-17.

Geraldine, bellísima hechicera que la convence de que la lleve a dormir a su alcoba. La joven comienza a sentirse atraída por la extraña y, mientras comparten el lecho, tiene un sueño en el que se ve vampirizada al pie de un viejo roble por una mujer con ojos de serpiente. Por la mañana su padre conoce a Geraldine, en cuyo rostro cree descubrir a la hija perdida de un antiguo amigo, e irremediablemente se enamora de ella. Christabel, celosa de un amor que la excluye, ruega a su progenitor que eche a la intrusa pero no lo consigue y acaba siendo despreciada.

Coleridge publicó *Christabel* en 1816 sin haber concluido la obra. Las reseñas literarias de la época fueron principalmente negativas y apuntaron, sobre todo, a la ambigua naturaleza de Christabel que no se parecía a ninguna heroína conocida. Un crítico se preguntó: “¿De qué trata todo esto? ¿Cuál es la idea? ¿Lady Geraldine es una hechicera o una vampira? ¿Es un hombre, es él, es ella, es eso?”²³⁵ La trama, con sugerencias de lesbianismo y ausencia del amor maternal dejan una profunda huella en el imaginario vampírico que será explicado con detalle en el análisis de *Drácula*.

Cerrando el ciclo vampírico del siglo XVIII, destaca el poema épico *Thalaba el Destructor* (1797) de Robert Southey²³⁶. En este monumental poema épico, Southey relata cómo Oneiza, la amada muerta del héroe Thalaba, se convierte en vampira y detalla el encuentro entre éste y su amada en la cripta funeraria durante una noche de tormenta. En un resplandor de azufre, Thalaba ve levantarse a su amada del sarcófago con las “mejillas lívidas”, los “labios azules” y “un terrible brillo en la mirada” hasta que el padre de la joven finalmente atraviesa el “cadáver de la vampira” con una lanza. El poema muestra así uno de los temas fundamentales del mito vampírico: la muerte violenta y la desmembración del cuerpo femenino. Las implicaciones de la decapitación y desmembración del cuerpo se analizan en el estudio sobre *Drácula* que cierra este capítulo.

²³⁵ HOLMES, R. (1982): *Coleridge*, Oxford, Oxford University.

²³⁶ La versión inglesa del poema está disponible en el proyecto digital Gutenberg: www.gutenberg.org.

El año 1819 es especialmente prolijo en la producción literaria vampírica con la publicación de *La bella dama sin compasión* y *Lamia* de John Keats y, sobre todo, *El vampiro* de John Polidori. Por su especial relevancia, analizo exclusivamente la obra de Polidori que es considerada la narración que inaugura el Romanticismo Negro literario²³⁷. *El Vampiro* surgió de un encuentro entre Polidori, Lord Byron, Mary Shelley, Percy Shelley y Matthew Lewis en el que decidieron escribir una historia de terror inspirada en la lectura de *Phantasmagoriana* de Polidori. Sólo éste último y Mary Shelley con *Frankenstein* terminaron el desafío.

El cuento de John Polidori está protagonizado por el personaje de Lord Ruthven, inspirado en la vida decadente de Lord Byron, que se convirtió en el paradigma del vampiro romántico: un aristócrata joven, atractivo, inmortal, de tez pálida y hábitos nocturnos que se alimenta de la sangre de jóvenes doncellas²³⁸. El cuento causó un gran impacto en la Inglaterra victoriana llegando a publicarse numerosas ediciones y traducciones del relato. La particularidad de *El Vampiro* radica en que el autor crea un nuevo paradigma de vampiro muy alejado de los rasgos grotescos procedentes de las tradiciones de Europa Oriental. En su lugar, configura un estereotipo de vampiro burgués, refinado, atractivo y profundamente seductor; unos atributos que recogerán Sheridan Le Fanu, Bram Stoker, Edgar Allan Poe y Alejandro Dumas.

Un año después, la literatura alemana alumbra un nuevo hito en la tradición vampírica, *Vampirismus* (1820) de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, el primer relato en prosa protagonizado por una mujer vampiro²³⁹. La obra narra la particular historia de amor entre el joven Hipólito y una mujer enigmática, Aurelia, con la que finalmente contrae matrimonio. Aurelia es descrita como una joven con un semblante de “palidez mortal”, débil y nerviosa: “una extraña criatura solitaria, con un

²³⁷ La versión inglesa del poema está disponible en el proyecto digital Gutenberg: www.gutenberg.org.

²³⁸ FRAYLING, C. (1992): *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*, Oxford.

²³⁹ IBARLUCIA, R. (2003): *Vampiria: de Polidori a Lovecraft*, Madrid, Adriana Hidalgo Editora.

fuego intenso que brotaba de sus ojos”. Pero lo más extraño “era que la condensa no tomaba ningún alimento, y sobre todo que demostraba tal asco a la comida, especialmente a la carne, que más de una vez se alejó de la mesa dando las más vivas muestras de aborrecimiento”²⁴⁰. Finalmente, el esposo escucha rumores que aseguran que Aurelia, tras narcotizarle, abandonaba todas las noches su dormitorio hasta el amanecer para pasear por el cementerio. El joven Hipólito decide seguir una noche a su esposa hasta el cementerio y allí descubre horrorizado que Aurelia, junto a otras mujeres semidesnudas, se alimentaba de los cadáveres de los hombres con la “voracidad de un lobo”.

“Rápidamente, corrió el conde tras ella, atravesó la puerta del muro del cementerio, que halló abierta. Al resplandor clarísimo de la luna vio un círculo de espantosas figuras fantasmales. Viejas mujeres semidesnudas, con el cabello desmelenado, hallábanse arrodilladas en el suelo, y se inclinaban sobre el cadáver de un hombre, que devoraban con voracidad de lobo. ¡Aurelia hallábase entre ellas!”²⁴¹.

Pese al horror de la escena final y de la extraña naturaleza de Aurelia, es necesario precisar que, aun cuando la joven comparte algunas características propias de las vampiras, no se alimenta de sangre humana ni la necesita para sobrevivir porque su sustento son los cadáveres. Por ello, más que vampira, Aurelia se configura como una *femme fatale* diabólica y necrófaga²⁴².

Uno de los aspectos más destacables de la novela es la relación establecida entre Aurelia y su extraña madre que, tras aprobar la relación sentimental de su hija, es hallada muerta en el cementerio el día de la boda de Aurelia. En numerosas novelas vampíricas se observan complejas relaciones maternofiliales ya sea porque las mujeres padecen de una suerte de orfandad materna concibiéndose a sí mismas como huérfanas, o bien porque las progenitoras se comportan de manera perversa y abyecta con

²⁴⁰ HOFFMANN, E. T. A. (1986): *Cuentos*, 2. Madrid, Alianza, p. 99.

²⁴¹ HOFFMAN, E.T.A. 1986: 100.

²⁴² ROUX, J. P. (1990): *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*. Barcelona, Península.

su descendencia²⁴³. Tensión que, más tarde, se hará presente en el cuento de Edgar Allan Poe, *Morella* (1835) y en la novela *Carmilla* (1871) de Sheridan Le Fanu.

La literatura francesa no se mantiene ajena al éxito de las novelas vampíricas y en 1836 Théophile Gautier publica *La muerta enamorada*; un relato vampírico, claramente influido por el estilo de Hoffmann, y narrado en primera persona por su protagonista, un joven abad que se ve irremediabilmente seducido por la bella Clarimonde. Aunque el abad se resiste a los encantos de Clarimonde, el día que ella fallece no puede evitar besarla en los labios en su lecho mortuario. Pero, igual que ocurre en algunos cuentos como *La Bella durmiente* o *Blancanieves*, el beso provoca que Clarimonde vuelva a la vida (o quizás no estaba muerta) y ésta le confiese su pasión:

“Te esperé tanto tiempo que he muerto; pero ahora estamos prometidos, podré verte e ir a tu casa. ¡Adios, Romuald, adios! Te amo. Es todo cuanto quería decirte, y te devuelvo la vida que me has insuflado un minuto con tu beso. Hasta pronto”²⁴⁴.

Tras permanecer el joven abad tres días inconsciente, el padre superior del monasterio le informa que la mujer había muerto después de una orgía que duró ocho días con sus ocho noches y le advierte de las historias que, desde siempre, han circulado sobre Clarimonde en las que se la califica de ser sobrenatural, “una mujer vampiro”. Sin embargo, todas las noches el abad recibe en su habitación a la no-muerta Clarimonde llevando así una doble vida en la que no puede distinguir el sueño de la vigilia. Sin embargo, el abad descubre que Clarimonde aprovecha las noches para provocarle una herida en el brazo con un alfiler y beber su sangre. Preso de desasosiego, profana la tumba de Clarimonde rociando su cuerpo con agua bendita hasta que queda convertida en polvo. No obstante, Clarimonde vuelve a aparecer ante el abad la noche siguiente:

²⁴³ PEDRAZA, P. 1999: 46.

²⁴⁴ GAUTIER, T. (1999): *Muertas enamoradas (relatos fantásticos)*. Barcelona, Lumen, p.73

“¿Y que te había hecho yo, para que violaras mi pobre tumba y pusieras al desnudo las miserias de mi nada? Desde ahora se ha roto para siempre cualquier comunicación entre nuestras almas y nuestros cuerpos. Adiós, me echarás de menos”²⁴⁵.

Clarimonde se erige en símbolo de la fusión de Eros y Thanatos, en el arquetipo de la vampira moderna, pero con un rasgo diferenciador: su fidelidad, porque antepone su amor por el abad a la posibilidad de “tener otros amantes cuyas venas secaría... el amor es más fuerte que la muerte y acabará por vencerla”²⁴⁶.

La tradición vampírica francesa no continúa la línea del personaje de Clarimonde en lo que respecta a su fidelidad y se continúa configurando el arquetipo de la vampira seductora y sanguinaria en novelas como *La dama pálida* (1849) de Alejandro Dumas, *La vampira* (1865) y *La ciudad de los vampiros* (1867) de Paul Féval y *El Horla* (1876) de Guy de Maupassant. Sin embargo, paralelamente al éxito de las novelas vampíricas en Europa, hay que destacar un fenómeno literario que sin estar directamente vinculado a la tradición vampírica se nutre de ella y, a la inversa, perfecciona el arquetipo de vampira moderna: la fascinación por la bella muerta, por la amada difunda; un tema que se difundió con gran éxito en la literatura norteamericana de la mano de Edgar Allan Poe.

El relato *Berenice* (1835) de E. A. Poe narra la historia de amor entre un joven y su prima Berenice quien sufre eventualmente episodios de catalepsia. Berenice enferma de manera progresiva hasta que finalmente fallece. El joven marido entra en diversos trances de ensimismamiento hasta que un criado le alerta de que el sepulcro de Berenice ha sido profanado hallándose la joven con los dientes arrancados, el “cadáver desfigurado, sin mortaja, y que aún respiraba, aún palpitaba, aún vivía”. Todo indica que la joven había sido enterrada viva durante uno de sus ataques de catalepsia y que la profanación la había llevado a cabo el marido durante uno de sus trances, arrancádola así los dientes mientras aún estaba viva.

²⁴⁵ GAUTIER, T. 1999: 93.

²⁴⁶ GAUTIER, T. 1999: 88.

El elemento con mayor significación simbólica del relato son los dientes de Berenice, uno de los atributos definitorios de las vampiras y símbolo con diversas connotaciones sexuales. Los dientes aparecen en diversas obras de E. A. Poe como símbolos de muerte: los “sepulcrales y espantosos dientes” del caballo en *Metzengerstein*, los labios que se retuercen sobre los dientes del hipnotizado en *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*, y el crujir de dientes en *Hop Frog*²⁴⁷. En términos freudianos, la extracción de dientes es un signo de castración aunque también puede simbolizar una defensa contra la posesión del cuerpo femenino denotando, en cualquiera de los dos casos, una fuerte connotación sexual. Por su parte, la psicoanalista Marie Bonaparte establece una relación entre este episodio de Berenice con el mito vagina dentata²⁴⁸.

Otro relato de E. A. Poe que requiere un breve análisis es *Ligeia* (1838) donde se cuenta la desdichada historia del narrador que asiste a la muerte de su primera esposa, Ligeia. En el lecho de muerte, Ligeia se dirige al marido las siguientes palabras:

“¡Ah, ved: entre los mimos en tumulto una forma reptante se insinúa! ¡Roja como la sangre se retuerce en la escena desnuda! ¡Se retuerce y retuerce! Y en tormentos los mimos son su presa, y sus fauces destilan sangre humana, y los ángeles lloran”²⁴⁹.

El marido, desconsolado, se traslada a Inglaterra donde contrae matrimonio en segundas nupcias con Lady Rowena Trevanion quien también muere poco tiempo después. Durante el velatorio del cadáver, Lady Rowena experimenta diversos episodios de resurrección hasta que, finalmente, retorna a la vida transformada en Lady Ligeia: “¡En esto, al menos, jamás podré equivocarme, pues esos son los ojos oscuros, los hermosos ojos de Lady Liegia”. Parece así cumplirse lo que presagiaba la

²⁴⁷KENNEDY, J. G. (1987): *Poe, Death and the Life of Writing*, New Haven, Yale University Press, p. 79.

²⁴⁸ Citado en WALTER, G. (1995): *Poe*, Madrid, Anaya & Muchnik, p. 187.

²⁴⁹ POE, E. A. (1986): *Cuentos 1*. Madrid, Alianza, p. 308.

Clarimonde de Gautier: “el amor es más fuerte que la muerte y acabará por vencerla”²⁵⁰.

Los personajes femeninos de Edgar Allan Poe, mujeres pálidas, etéras, enfermizas y no-muertas, no responden estrictamente al arquetipo moderno de la vampira porque no son succionadoras de sangre, sin embargo, recrean el gusto de la época por la amante del sepulcro o “la esposa en la urna”²⁵¹; lo que Bram Dijkstra denomina “el culto a la invalidez” y que llegó a ser motivo recurrente en los artistas finiseculares²⁵². De esta forma, las amantes de los relatos de Poe, envueltas siempre en una esfera de irrealidad, vuelven a la vida después de la muerte para reemplazar el lugar de la anterior esposa, o hija como ocurre en el caso de *Morella* (1835). Sin embargo, es necesario incluir estos personajes en el estudio sobre la configuración moderna del arquetipo de vampira porque en ellas se advierten algunos de los elementos que caracterizan la iconografía de la vampira en el arte del XIX.

La literatura francesa simbolista también incorpora elementos iconográficos al arquetipo de vampira moderna de la mano de Charles Baudelaire. En *Las flores del mal* (1857), Baudelaire refleja con fuerza la sexofobia y misoginia que caracterizan al siglo XIX europeo para proyectar una visión poetizada y onírica de las mujeres como *femme fatale*. La mujer cruel, en “La fuente de sangre”²⁵³; la bruja, en “Sed non satiata”²⁵⁴; la serpiente, en “La serpiente que danza”²⁵⁵; la arpía que arranca el corazón del hombre, en “Bendición”²⁵⁶; la boa feroz, en “El bello navío”²⁵⁷; la fiera,

²⁵⁰ GAUTIER, T. 1999: 98.

²⁵¹ PEDRAZA, P. (1998): *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar, p. 155.

²⁵² DIJKSTRA, B. (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, p. 25-63.

²⁵³ BAUDELAIRE, C. (1997): *Poesía completa*. Edición Bilingüe. Barcelona, Ediciones 29, p. 348-349.

²⁵⁴ BAUDELAIRE, C. 1997: 88-91.

²⁵⁵ BAUDELAIRE, C. 1997: 90-95.

²⁵⁶ BAUDELAIRE, C. 1997: 38-43.

²⁵⁷ BAUDELAIRE, C. 1997: 148-151.

en “Conversación”²⁵⁸, etc. En definitiva, mujeres hipersexualizadas y perversas que esclavizan la voluntad masculina por medio del terror y la fascinación siendo la vampira el arquetipo de *femme fatale* por excelencia, tal y como se percibe en el poema “La metamorfosis del vampiro”²⁵⁹.

El arquetipo de la *femme fatale*, la mujer monstruosa que personifica la perversidad y lascivia femenina, se percibe en el imaginario simbolista y decadentista del XIX como una seductora letal y devoradora cuyo único objetivo es destruir y castrar física y simbólicamente a los hombres en una construcción simbólica que recuerda a la mantis religiosa.

“La mujer mientras tanto, de su hoca de fresa,
retorciéndose igual que una serpiente en la brasa,
y amasando sus pechos en el hierro de su ballena,
dejaba correr estas palabras todo impregnadas de almizcle:

-“Yo, tengo el labio húmedo, y sé la ciencia
de perder en el fondo de un lecho la antigua conciencia.

Seco todos los llantos en mis pechos triunfantes,
y hago reír a los viejos con la sonrisa de los niños.

¡Sustituyo, para quien me ve desnuda y sin velos,
la luna, el sol, el cielo y las estrellas!

Soy, mi querido saho, tan docta en voluptuosidades,
cuando ahogo un hombre en mis brazos temidos
o cuando abandono a los mordiscos mi busto,

tímida y lihertina, y frágil y robusta,
que sobre estos colchones que se pasman de emoción,
los ángeles impotentes se condenarían por mí”.

“Cuando ella hubo de mis huesos succionado toda la médula,
y que lánguidamente me volvía hacia ella

para rendirle un beso de amor, yo no vi más
¡que un pellejo de flancos viscosos, todo lleno de pus!

Cerré los dos ojos, en mi frío horror,
y cuando los reabrí a la claridad viviente,
a mi alrededor, en lugar del maniquí potente

²⁵⁸ BAUDELAIRE, C. 1997: 160-161.

²⁵⁹ BAUDELAIRE, C. 1997: 98-101.

que parecía haber hecho provisión de sangre,
temblaban confusamente los despojos de un esqueleto,
que de ellos mismos exhalaban el grito de una veleta,
o de una enseña, al extremo de un vástago de hierro,
que balancea el viento durante las noches de invierno”²⁶⁰.

Las sucesivas aportaciones y modificaciones realizadas por los autores mencionados conforman el arquetipo de vampira que desarrollan y completan los dos autores vampíricos más aclamados del siglo XIX y que más han trascendido en el imaginario moderno: Sheridan Le Fanu y Bram Stoker. El cuento *Carmilla* (1871), del escritor irlandés Joseph Sheridan Le Fanu, proyecta una imagen de la vampira con claras inclinaciones lésbicas que posteriormente desarrollará el imaginario cinematográfico de los años sesenta y setenta²⁶¹; adaptaciones cinematográficas que incluyen diferentes versiones de *Carmilla*²⁶².

El relato está ambientado en Estiria (Austria) y recoge las vivencias de una joven aristócrata, Laura, que recuerda cómo era seducida paulatinamente por una mujer vampiro. La joven vivía en el castillo con su padre y dos mujeres, el ama Madame Perrodon, que suple en parte la pérdida de su madre, y la institutriz Mademoiselle De Lafontaine. Un día

²⁶⁰ BAUDELAIRE, C. 1997: 352-355.

²⁶¹ La productora cinematográfica Hammer Films realizó numerosas adaptaciones de las novelas de vampiras en los años sesenta y setenta con un carácter explícitamente erótico y lésbico, muchas de ellas protagonizadas por Christopher Lee.

²⁶² Se han realizado varias adaptaciones cinematográficas de este relato entre las cuales sobresalen las siguientes: *Vampyr* (Francia/Alemania, 1932, de Carl Oreyer). *Blood and Roses* (Italia, 1961, de Roger Vadim), *Carmilla* (Suecia/Japón, 1968). *Blood Spattered Bride* (España, 1969, de Vicente Aranda). *Lust for a Vampire* (Estados Unidos, 1970, de Jimmy Sangster). *The Vampire Lovers* (Inglaterra/Estados Unidos, 1970, de Roy Ward Baker). *La Filie De Dracula* (Francia/España/Portugal, 1972, de Jesús Franco). *La maldición de los Karnsteins* (Italia/España, 1980, de Thomas Miller) y *Carmilia* (Estados Unidos, 1990, de Gabrielle Beaumont). Las adaptaciones de *Carmilla* no se limitan al género cinematográfico y, en este sentido, es interesante destacar el cómic realizado en 1999 y titulado *Carmilla, Nuestra Señora de los Vampiros*, versión de Hoy Thomas y dibujado por Isaac M. Del Rivera y Rafael Fonteriz.

un carruaje en el que viajaban tres mujeres, una madre con su hija y una tercera desconocida, sufre un accidente en las cercanías del castillo. La joven, llamada Carmilla, se queda en el castillo para reponerse de las heridas hasta el regreso de su madre tres meses después. Desde el primer momento la atracción entre las jóvenes se hace patente, máxime cuando ambas recuerdan haber soñado la una con la otra años atrás. Laura desea conocer más cosas sobre Carmilla pero ésta se resiste a dar más detalles y, de manera seductora, le murmura al oído:

“Querida mía, tu corazoncito está herido; no me creas cruel porque obedezca a la ley irresistible de mi fuerza y mi debilidad; si tu querido corazón está herido, mi corazón turbulento sangra junto al tuyo. En el éxtasis de mi enorme humillación, vivo en tu cálida vida, y tú morirás... morirás, morirás dulcemente... en mi vida. Yo no puedo evitarlo; así como yo me acerco a ti, tú, a tu vez, te acercarás a otros, y conocerás el éxtasis de esa crueldad que, sin embargo, es amor; de modo que, durante un tiempo, no trates de saber nada más de mí y lo mío: confía en mí con todo tu espíritu amoroso”²⁶³.

Entonces comienzan a sucederse las víctimas. Primero una pobre niña, luego la joven esposa del porquerizo y más tarde la hermana de un joven campesino: siempre mujeres y jóvenes. Poco después se desvela que la madre de Carmilla pertenece a una vieja familia húngara y que, al parecer, se encuentra emparentada con la condesa Mircalla, muerta desde hace más de un siglo. Se desata así un juego de espejos e identidades ocultas. A medida que aumenta la fascinación de Carmilla por Laura, ésta se siente desfallecer embargada por una extraña melancolía. Durante las noches, Laura se quedaba dormida en los brazos de Carmilla y recuerda que al despertar sentía dos agujas en su cuello. Cuando Carmilla es desenmascarada como una vampira se abre la tumba de la condesa Mircalla en la que se reconoce el rostro de Carmilla:

“Sus facciones, aunque habían pasado ciento cincuenta años desde su funeral, estaban teñidas con el calor de la vida. Tenía los ojos abiertos. Ningún hedor a cadáver surgía del féretro. Los dos médicos, uno presente

²⁶³ LE FANU, J. H. (1998): *Carmilla. Historia de vampiros*. México, Fontamara, p. 35.

oficialmente, y el otro por parte del promotor de la investigación, atestiguaron el maravilloso hecho de que había una respiración tenue, pero perceptible, y una actividad correspondiente del corazón. Los miembros eran perfectamente flexibles, la carne elástica; y el féretro de plomo estaba bañado en sangre, y en ella, en una profundidad de siete pulgadas, estaba inmerso el cuerpo. Ahí estaban, pues, todas las pruebas admitidas De vampirismo”²⁶⁴.

Para acabar con Carmilla se llevó a cabo el ritual de la “gran reparación” o muerte del vampiro²⁶⁵, que consistía en clavarle una estaca en el corazón y cortarle la cabeza. Después cuerpo y cabeza fueron arrojados a una pila de leña encendida y reducidos a cenizas. Pero, con todo, Carmilla seguirá perdurando en el recuerdo de Laura, perviviendo en sus sueños.

Carmilla esboza un arquetipo de vampira con inclinaciones sexuales lésbicas que será recogido por autores posteriores, siendo el lesbianismo un atributo propio de las vampiras en el imaginario de finales del siglo XIX; un lesbianismo que, unido a la ausencia de instinto maternal y al asesinato de neonatos convierte a las vampiras modernas en la mayor expresión del concepto de “antimujer” desde una perspectiva patriarcal.

La novela que mejor recoge el legado de las novelas vampíricas y que engarza con el imaginario del siglo XX es, sin duda, *Drácula* de Bram Stoker. Una novela profundamente simbólica en la que el mito de la vagina dentata se entreteje entre como una presencia amenazante que alerta de los peligros de la nueva modernidad y de la liberación femenina.

2. La erotización, castración y fragmentación de las vampiras. El mito de la vagina dentata en *Drácula* de Bram Stoker.

No se puede entender el estereotipo de la vampira en el imaginario moderno sin el influjo de la novela *Drácula* de Bram Stoker. El siglo XIX,

²⁶⁴ LE FANU, J. S. 1998: 106.

²⁶⁵ MARIGNY J. (1999): *El despertar de los vampiros*. Barcelona, Ediciones B. Grupo Zeta, p. 59.

bajo el universo del Romanticismo Negro, alumbra multitud de novelas y cuentos sobre vampiras. Sin embargo, ninguna obra alcanza la popularidad de la novela de Stoker y, menos aún, su pervivencia en el imaginario del siglo XXI.

Drácula refleja el temor victoriano a los efectos de la colonización o aculturación por parte de “los otros”. El colonialismo británico y su hegemonía política, social, económica y cultural en la Europa del siglo XIX sitúan al imperio victoriano en una posición privilegiada en la que todo aquello que no se ajusta a la moral británica es considerado como monstruoso, transgresor o extranjero. La novela de Bram Stoker transgrede la moral británica en la medida en que cuestiona la represión de la sexualidad impuesta por la moral victoriana. Sin embargo, hay un aspecto de la novela que no ha sido totalmente explorado: el miedo a la sexualidad femenina y la relación de ésta con el carácter castrador del mito de la vagina dentata.

Bram Stoker escribió *Drácula* en un siglo marcado por notables transformaciones sociales que incluyeron la creciente independencia de las mujeres gracias a su progresiva incorporación al mercado laboral de la mano de la segunda revolución industrial. Stoker recrea un universo literario en el que las vampiras se convierten no sólo en el arquetipo de la “antimujer” desde una perspectiva victoriana (ausencia de instinto maternal y sexualidad lujuriosa) sino que, además, alerta sobre los peligros de la *Nueva Mujer*, la mujer trabajadora que, según la mentalidad victoriana, subordina la maternidad y el matrimonio a su libertad individual. Stoker reproduce la misma dinámica vista en la ficción bajomedieval en la que los personajes de ficción recrean los peligros de las transformaciones morales que se suceden en diversos periodos históricos. Si las brujas bajomedievales proyectan los peligros inherentes a los saberes femeninos, las vampiras de Stoker alertan sobre los riesgos que conlleva la modernidad para el mantenimiento del *satus quo* patriarcal.

Una revisión crítica de *Drácula* muestra la supervivencia del mito de la vagina dentata en el imaginario europeo del siglo XIX con una finalidad

explícitamente sancionadora. Como señala Judith Butler, “en un lenguaje patriarcal, en un lenguaje falocéntrico, las mujeres constituyen lo irrepresentable. En otras palabras, las mujeres representan el sexo que no puede ser pensado, la opacidad y la ausencia lingüística”²⁶⁶. La sexualidad femenina no se verbaliza tan explícitamente como la sexualidad masculina. Por lo tanto, es el temor masculino a la naturaleza salvaje e irrepresentable de las mujeres lo que lleva a la utilización de metáforas visuales y lingüísticas para representar la sexualidad femenina en términos de castración.

El miedo a la sexualidad femenina ha pervivido a lo largo de los siglos y el símbolo más explícito de ese temor es el mito de la vagina dentata. Este mito se perfila como una representación patriarcal de la capacidad castradora de la vagina²⁶⁷. En *Drácula*, los atributos físicos asociados al mito de la vampira son los colmillos y los labios proyectados como instrumentos de penetración sexual. Ambos elementos, símbolos a su vez del carácter animal y salvaje de la sexualidad femenina, pueden interpretarse como una reelaboración moderna del mito de la vagina dentata; máxime si se tiene en cuenta que cinco de los seis vampiros que aparecen en la novela son femeninos y que el único varón, el conde Drácula, exhibe características atribuidas socialmente a ambos géneros.

Las vampiras no sólo son seres monstruosos con una carga sexual castradora sino que, además, mantienen la mayoría de los rasgos pecaminosos que el discurso patrístico atribuyó a las mujeres. Jill Raitt señala que “permanecen los símbolos misteriosos, cavernosos, impredecibles y peligrosos para crear un ser a medio camino entre la vida y la muerte... el aspecto negativo de la sexualidad femenina se exagera hasta límites terribles”²⁶⁸. Es importante señalar que las vampiras no sólo son mujeres sexualmente agresivas y carentes de instinto maternal sino que

²⁶⁶ BUTLER, J. (2007)

²⁶⁷ OTERO, S. (1996): Concerning the *Vagina Dentata* Motif." *The American Journal of Psychoanalysis* 56.3: 269-88. Print.

²⁶⁸ RAITT, J. (1980): "The "Vagina Dentata" and the "Immaculatus Uterus Divini Fontis" *Journal of the American Academy of Religion* 48.3: 415-31. Print.

también están dotadas de colmillos capaces de castrar física y simbólicamente.

Los primeros personajes femeninos que son descritos explícitamente como vampiros en la novela de Stoker son las tres mujeres que habitan en el castillo de Drácula. Cuando Jonathan Harker tiene su primer encuentro con las vampiras en el interior del castillo, la descripción del autor acentúa la sexualidad explícita de las vampiras centrando toda la atención de Jonathan Harker en sus labios y colmillos; dos elementos que le incitan temor y atracción al mismo tiempo reproduciendo así la relación entre la sexualidad y la muerte.

“All three had brilliant white teeth that shone like pearls against the ruby of their voluptuous lips. There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips”²⁶⁹.

En esta escena, las bocas de las vampiras son una representación de la vagina dentata. La boca se proyecta como un orificio de atracción, una invitación al placer sexual y a la voluptuosidad. Sin embargo, los colmillos diluyen el placer de los labios ante el carácter castrador de los colmillos que son capaces de acabar con la vida de la víctima.

En la novela, las vampiras se proyectan como una representación simbólica de los peligros de la *Nueva Mujer*. Como Carol Senf señala, la Nueva Mujer estaba más abierta al sexo que sus predecesoras. Se sintió libre para iniciar nuevas relaciones sexuales, explorar alternativas al matrimonio y a la maternidad y hablar de asuntos sexuales como la contracepción y las enfermedades venéreas²⁷⁰. Como mujeres educadas en la nueva Inglaterra del siglo XIX, los personajes de Mina Harker y Lucy Westerna proyectan aspectos de la recién descubierta independencia de la Nueva Mujer, o en palabras de Stoker son mujeres “with a man’s brain”.

²⁶⁹ STOKER, B. (1997): *Dracula*. 100 Anniversary ed. New York: Signet Classic, Print.

²⁷⁰ SENF, C. A. (1982): "Dracula: Stoker's Response to the New Woman" *Victorian Studies* 26.1: 33-49. Print.

La progresiva inversión de los roles de género en el siglo XIX se manifiesta de manera frecuente en diversos episodios de la novela. Las escenas sexuales no reproducen la conducta heterosexual impuesta por la moral victoriana, sino que son las mujeres quienes llevan la iniciativa sexual ante la pasividad de los hombres, excluyendo el encuentro con Drácula que será analizado posteriormente. La sexualidad femenina es el punto transgresor de la novela a través de la inversión de los tradicionales roles de género.

Volviendo al encuentro de Jonathan Harker con las tres vampiras, Bram Stoker describe esta inversión de los convencionales roles sexuales mostrando a Harker como un hombre pasivo y afeminado: "I lay quiet, looking out under my eyelashes in an agony of delightful anticipation"²⁷¹. Debilitado en las manos de las esas "thrilling and repulsive women", Harker espera temeroso la penetración de los colmillos: "hard dents of two sharp teeth, just touching and pausing there"²⁷². Escenas de agresión sexual femenina como la mencionada se repiten a lo largo de la novela siendo la más explícita el encuentro entre Lucy y el Doctor Van Helsing.

Estas escenas son particularmente importantes porque invierten las normas sexuales impuestas por el moralismo victoriano. En este sentido, el hombre es el sujeto pasivo, el compañero penetrable, mientras que las mujeres son los sujetos dominantes, las agresoras castradoras. Incluso se muestra explícitamente que las mujeres son capaces de disfrutar de la sexualidad cuestionando así la moral victoriana que únicamente reconoce el placer sexual en las mujeres socialmente marginadas (prostitutas)²⁷³.

Como señala Judith Butler, "la libido es masculina, es la fuente de toda sexualidad posible"²⁷⁴; sin embargo, en Drácula los personajes masculinos carecen de libido siendo las mujeres quienes se perfilan como

²⁷¹ STOKER, B. 1997: 46.

²⁷² STOKER, B. 1997: 47.

²⁷³ DEMETRAKOPOULOS, S. (1997): "Feminism, Sex Role Exchanges, and Other Subliminal Fantasies in Bram Stoker's Dracula." *Frontiers: A Journal of Women Studies* 2.3: 104-13. Print.

²⁷⁴ BUTLER, 2007: 53.

la fuente de sexualidad. Aunque las vampiras físicamente no castren a sus compañeros sexuales, su predominio sexual castra y debilita psicológicamente a los personajes masculinos. No sólo las mujeres son sexualmente más activas, siguiendo el mito de la vagina dentata, sino que su poder emana de su propio sexo sexualizado (cuerpos seductores, amenazadores y ardientes). La transgresión de las vampiras sólo puede ser subyugada mediante un acto violento castrador que elimine su carácter sexual y violento. Es necesario arrancar los colmillos de las vampiras para castrar su sexualidad y restaurar la primacía de la sexualidad patriarcal. La proyección de los colmillos como instrumentos penetrantes los convierte en el principal arma y debilidad de las vampiras.

En *The dread of woman*, Karen Horney describe cómo el miedo masculino a la castración son proyectados sobre la sexualidad de las mujeres quienes son objetivadas para que los hombres no tengan que enfrentarse internamente a ese miedo²⁷⁵. Idealizando a las mujeres, los hombres son capaces de distanciarse de la sexualidad femenina negando su existencia. En *Drácula*, esta actitud de los hombres se refleja en la descripción de Seward del cadáver de Lucy:

"There, in the coffin lay no longer the foul Thing that we had so dreaded and grown to hate that the work of her destruction was yielded as a privilege... but Lucy as we had seen her in life, with her face of unequalled sweetness and purity"²⁷⁶.

En este pasaje, la Lucy vampirizada ni siquiera es identificada como humana; el temor masculino objetiviza a Lucy como una "cosa" (thing) tan monstruosa que únicamente puede causar destrucción. Sin embargo, cuando la hegemonía masculina estaba reafirmada antes de que Lucy se convirtiera en vampira era sumisa y penetrable; su feminidad estaba idealizada. Es el temor masculino sobre la sexualidad femenina lo que

²⁷⁵HORNEY, K. (2002): "The Dread of Woman", *International Journal of Psycho-Analysis*: 348-60. Print.

²⁷⁶ STOKER, B. 1997: 222.

permite identificar a las mujeres como seres idealizados o como seres lascivos y monstruosos.

Drácula proyecta la problemática del papel que juega el patriarcado en la sexualización de las mujeres: el miedo a la castración femenina, la ambivalencia entre feminidad y mujeres monstruosas y finalmente la necesidad de restaurar los roles de género tradicionales para neutralizar las transgresiones femeninas. En el discurso falcéntrico, la vagina es percibida intencionadamente como un elemento monstruoso para enmascarar los miedos patriarcales sobre la sexualidad femenina²⁷⁷. Butler respalda esta idea sobre cómo el patriarcado cosifica la sexualidad en términos de alteridad²⁷⁸. En el mito moderno de las vampiras se observa que la idea de la vagina dentata se trastala de los genitales a la boca. Los colmillos de las vampiras se convierten en el nuevo instrumento de castración física y simbólica del patriarcado moderno.

La reelaboración del mito de la vagina dentata muestra un escenario terrible y sexualizado: la vagina psicológicamente devora los genitales masculinos convirtiéndolos en otra vagina por la ausencia del pene (castración). Esta amputación físicamente nunca tiene lugar en *Drácula*, pero la castración psicológica es evidente en el encuentro entre Van Helsing y las vampiras, particularmente tras la transformación de Lucy Westerna. La sexualidad reprimida de Lucy antes de su transformación en vampira responde a las normas impuestas por la moral victoriana. Senf señala en este sentido que su deseo por los tres pretendientes que la cortejan sugiere un grado de sensualidad latente que conecta con la *Nueva Mujer* del siglo XIX enfrentándose la necesidad de aceptar las normas y el deseo de rebeldía²⁷⁹. Tras su transformación, las restricciones sobre el comportamiento sexual y el deseo del instinto maternal se diluyen en un deseo sexual devorador e insaciable. Durante la transformación de Lucy, su sexualidad se manifiesta no sólo en su deseo sexual sino también en una

²⁷⁷ OTERO, S. (1996): 280.

²⁷⁸ BUTLER, J. (2007).

²⁷⁹ SENF, C. 1982: 42.

transformación física que convierte a la joven en una mujer voluptuosa. Al igual que sucede con las vampiras del castillo de Drácula, la apariencia física de Lucy irradia sexualidad, especialmente sus labios:

“Her breathing grew stertorous, the mouth opened, and the pale gums, drawn back, made the teeth look longer and sharper than ever. In a sort of sleep-waking, vague, unconscious way she opened her eyes, which were now dull and hard at once, and said in a soft, voluptuous voice, such as I had never heard from her lips: - “Arthur! Oh, my love, I am so glad you have come! Kiss me!”²⁸⁰.

En su particular estilo narrativo, cuando Stoker describe a las mujeres vampiras reitera la voluptuosidad y sexualidad que desprenden sus cuerpos. El término voluptuosidad se repite incesantemente a lo largo de multitud de escenas en las que las vampiras provocan situaciones sexuales. La repulsión que personajes masculinos como Seward y Van Helsing sienten ante la sexualidad vampírica de Lucy refleja una versión extrema de las actitudes victorianas hacia la sexualidad explícita, particularmente la femenina. Para el público victoriano, la descripción física de las vampiras se presentaba como algo despreciable: “las mujeres no deberían ser accesible o voluptuosas sino puras y espirituales”²⁸¹. Por lo tanto, como ocurre en el mito de la vagina dentata, la violencia desplegada contra una mujer como Lucy tras su transformación en vampira es legitimada por la normativa moral. Sólo la mutilación de sus colmillos puede transformar a la vampira en la mujer pura y sumisa que era antes de su conversión en un ser monstruoso; una vuelta a la feminidad victoriana que no supone una amenaza para el patriarcado.

La descripción más explícita del carácter simbólico de los colmillos es la escena en la que Van Helsing entra en la cripta de Lucy. En esa confrontación final, Van Helsing y los hombres que lo acompañan clavan una estaca en el pecho de Lucy y la decapitan separando así, física y

²⁸⁰ STOKER, B. 1997: 167-168.

²⁸¹ STEVENSON, J. (1988): "A Vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula." *PMLA* 103.2: 139-49. Print.

simbólicamente, su cuerpo hipersexualizado de la parte más castradora de su sexualidad, la boca y los colmillos. En la decapitación de Lucy, el miedo masculino a la castración es evidente. Van Helsing no teme tanto la naturaleza sobrenatural de la vampira como su subversión de los roles de género. Lucy se proyecta como una criatura monstruosa que necesita ser destruída para ser reconvertida posteriormente en una mujer asexual y pasiva.

Jane Gallop sugiere que la distinción simbólica entre hombres y mujeres es la capacidad de penetración física de los primeros²⁸². Sin embargo, en el caso de las vampiras, los colmillos les convierten en mujeres capaces de penetrar y no ser simplemente sujetos penetrados. Por lo tanto, el patriarcado no puede proyectar sobre las vampiras el concepto freudiano de la ausencia del falo en la medida en que sexualmente pueden adoptar roles masculinos y femeninos. Las vampiras tienen la habilidad de penetrar y procrear reduciendo la figura del amante masculino a un sujeto pasivo que satisfaga el placer de la vampira mediante la penetración con los colmillos. Esta subversión de los roles sexuales constituye el eje de su transgresión.

Junto a la transgresión sexual, las vampiras también proyectan una violación de las creencias victorianas acerca del instinto maternal que se perfilaba como un atributo inherente a la feminidad. La carencia de instinto maternal, presente en la mayoría de los monstruos femeninos, guarda relación con el mito de la vagina dentata. Como propone Otero, “la madre terrible es una imagen que representa la ambivalencia de la sexualidad femenina”²⁸³. La idea de la “madre terrible” proyecta la imagen de una mujer sexualizada capaz de alimentar a su descendencia pero también de devorarla física y simbólicamente.

Stoker equipara la sexualidad lasciva de las vampiras con la crueldad hacia los niños convirtiendo a éstos, y en especial a los neonatos,

²⁸² GALLOP, J. (1992): *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychology*, Ithaca, Cornell Print.

²⁸³ OTERO, S. 1996: 273.

en las presas predilectas de las vampiras. La visión de los niños como alimento vital de las vampiras traza una línea simbólica entre el mito de la vagina dentata y la imagen de la “madre terrible”. El primer encuentro de Jonathan Harker con las vampiras en el castillo de Drácula ilustra esta relación.

“Are we to have nothing to-night?” said one of them, with a low laugh, as she pointed to the bag which he had thrown upon the floor, and which moved as though there were some living thing within it... If my ears did not deceive me there was a gasp and a low wail, as of a half-smothered child. The women closed round, whilst I was aghast with horror; but as I looked they disappeared and with them the dreadful bag”²⁸⁴.

La presencia innata de instinto maternal en las mujeres ha sido una creencia aceptada históricamente que es deconstruida en los mitos sobre las vampiras. Las vampiras no sólo rechazan la maternidad sino que, además, se alimentan de sangre de neonatos. La ausencia de maternidad es un hecho tan atípico para la mentalidad victoriana que el personaje de Jonathan Harker se convence a sí mismo de que las vampiras no son mujeres: “Mina is a woman, and there is nought in common. They are devils of the Pit!”²⁸⁵. Al igual que ocurre con la inversión sexual, la ausencia de instinto maternal subvierte los roles de género y deshumaniza a las vampiras justificando así la violencia contra ellas.

Los personajes de Jonathan Harker y Seward, en sus respectivos encuentros con las tres vampiras y con Lucy, se muestran sorprendidos por el deseo sexual de las vampiras y su atracción por la sangre de neonatos: “With a careless motion, she flung to the ground, callous as a devil, the child that up to now she had clutched strenuously to her breast, growling over it as a dog growls over a bone”²⁸⁶. La asociación entre sexualidad y muerte convierte ambos conceptos en equiparables de manera que el deseo sexual femenino es socialmente tan inaceptable como

²⁸⁴ STOKER, B. 1997: 47-48.

²⁸⁵ STOKER, B. 1997: 61

²⁸⁶ STOKER, B. 1997: 217.

el homicidio. Por lo tanto, las vampiras no pueden ser definidas como mujeres sino como criaturas inhumanas que subvierten la categoría de feminidad desde una perspectiva patriarcal.

En oposición a las vampiras, el personaje de Mina Harker encarna la representación de la feminidad victoriana en términos de pasividad sexual e instinto maternal, aunque también proyecta ecos de la *Nueva Mujer* respecto a su intelectualidad e independencia. En este sentido, no se puede aseverar que *Drácula* sea una novela misógina en sentido estricto dada la defensa que realiza Stoker de la liberación intelectual de las mujeres modernas. Así, pese a que Mina cae en las redes de Drácula, no se ve seducida por el vampirismo y es capaz de alertar a Van Helsing gracias a su rechazo al carácter abiertamente sexual de las vampiras. Stoker se alinea con el perfil más conservador de la *Nueva Mujer* creando una heroína que intelectualmente es equiparable a sus compañeros masculinos, pero que se presenta como una mujer asexual que proyecta los roles de maternidad y matrimonio²⁸⁷. En el inicio de la novela, Mina es descrita como ayudante en una escuela de señoritas siendo económicamente independiente. Sin embargo, tras su matrimonio con Jonathan Harker, adopta los roles tradicionales de madre y esposa.

Mina no sólo proyecta la ausencia de deseo sexual propia de la feminidad victoriana sino que, además, se aleja de la carencia de instinto maternal que proyectan las vampiras. De hecho, Mina se convierte en una figura maternal para todos los personajes masculinos de la novela confortándoles en sus necesidades como si fueran sus hijos:

“We women have something of the mother in us that makes us rise above smaller matters when the mother-spirit is invoked; I felt this big sorrowing man’s head resting on me, as though it were that of the baby that some day may lie on my bosom, and I stroked his hair as though he were my own child”²⁸⁸.

²⁸⁷ SENF, 1982:38.

²⁸⁸ STOKER, B. 1997: 236.

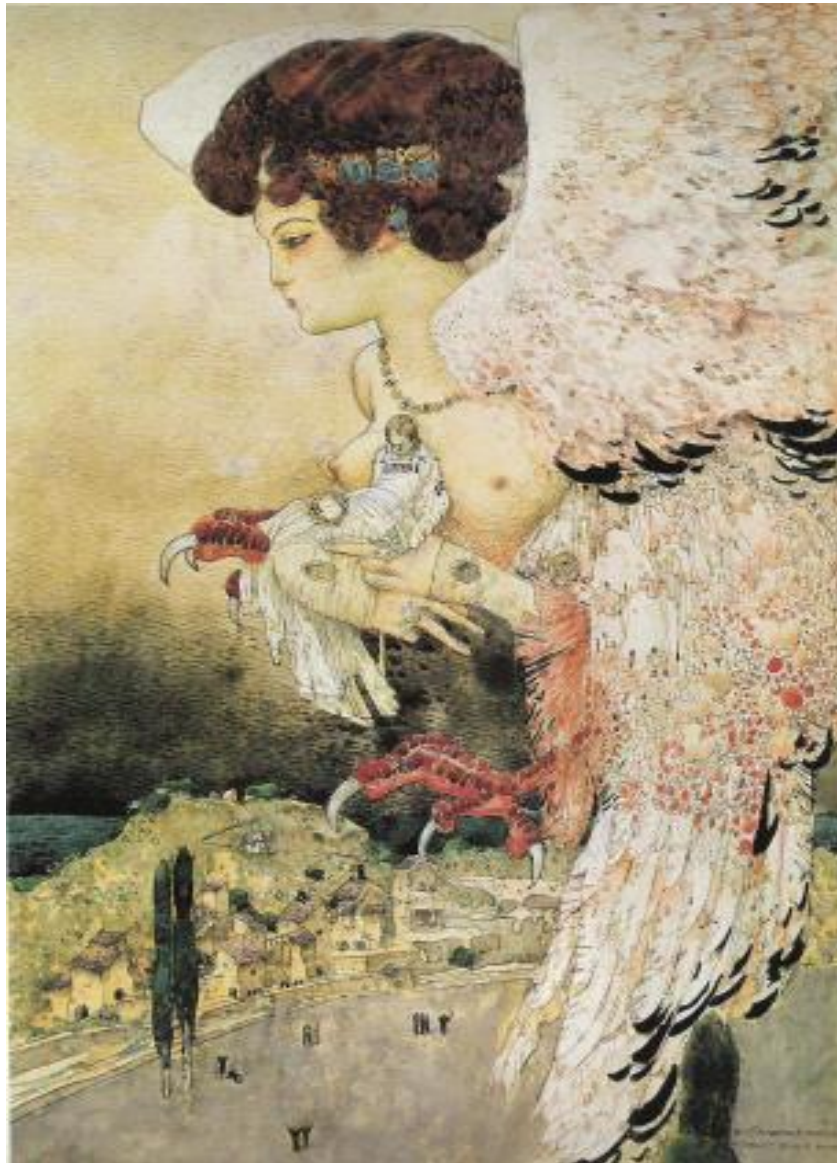
Una cuestión más trascendente que subyace en la novela es por qué Mina se salva de la maldición de Drácula. Mina posee las cualidades masculinas que le permiten sobrevivir e incluso destruir a Drácula pero la clave de su salvación radica en su rechazo al deseo sexual de las vampiras. Mina rechaza el deseo sexual allí donde Lucy sucumbe a sus instintos siendo ésta la razón de su supervivencia. Otro factor a tener en cuenta es su constante resistencia a los ataques de Drácula. Al contrario de Lucy, que nunca muestra rechazo, Mina lucha incansablemente contra Drácula tanto como le es posible: “When the blood began to spurt out, he took my hands in one of his, holding them tight, and with the other he seized my neck and pressed my mouth to the wound, so that I must either suffocate or swallow some”²⁸⁹. Así, Mina es idealizada como el modelo de feminidad victoriana sin que, en ningún momento de la novela, sea percibida como una amenaza para la masculinidad.

La visión castradora, devoradora y lujuriosa de las femme fatale que lega la literatura vampírica del siglo XIX, a medio camino entre la recuperación del discurso patristico y la demonización de la Nueva Mujer, constituye la principal fuente literaria sobre la que se conforma la iconografía del monstruo femenino de finales del siglo XIX y principios del XX. La interrelación entre la iconografía de las femme fatale y los mitos vampíricos se percibe con claridad en las representaciones artísticas de las esfinges, sirenas, vampiras, arpías, prostitutas, mujeres andróginas, odaliscas etc., es decir, en las creaciones puramente monstruosas de las femme fatale. Un imaginario sanguinario, castrador y sexual que impulsa un universo simbólico en el que las mujeres que no se ajustan a los ideales patriarcales de feminidad son percibidas como seres monstruosos desde una perspectiva no sólo conductual sino también, en ocasiones, física (deformidad y presencia de rasgos zoomorfos).

²⁸⁹ STOKER, B. 1997: 294.



Medusa, Jean Delville (1893)



La arpía, Gustav Adolph Mossa (1907)



La esfinge, Gustav Adolph Mossa (1906)



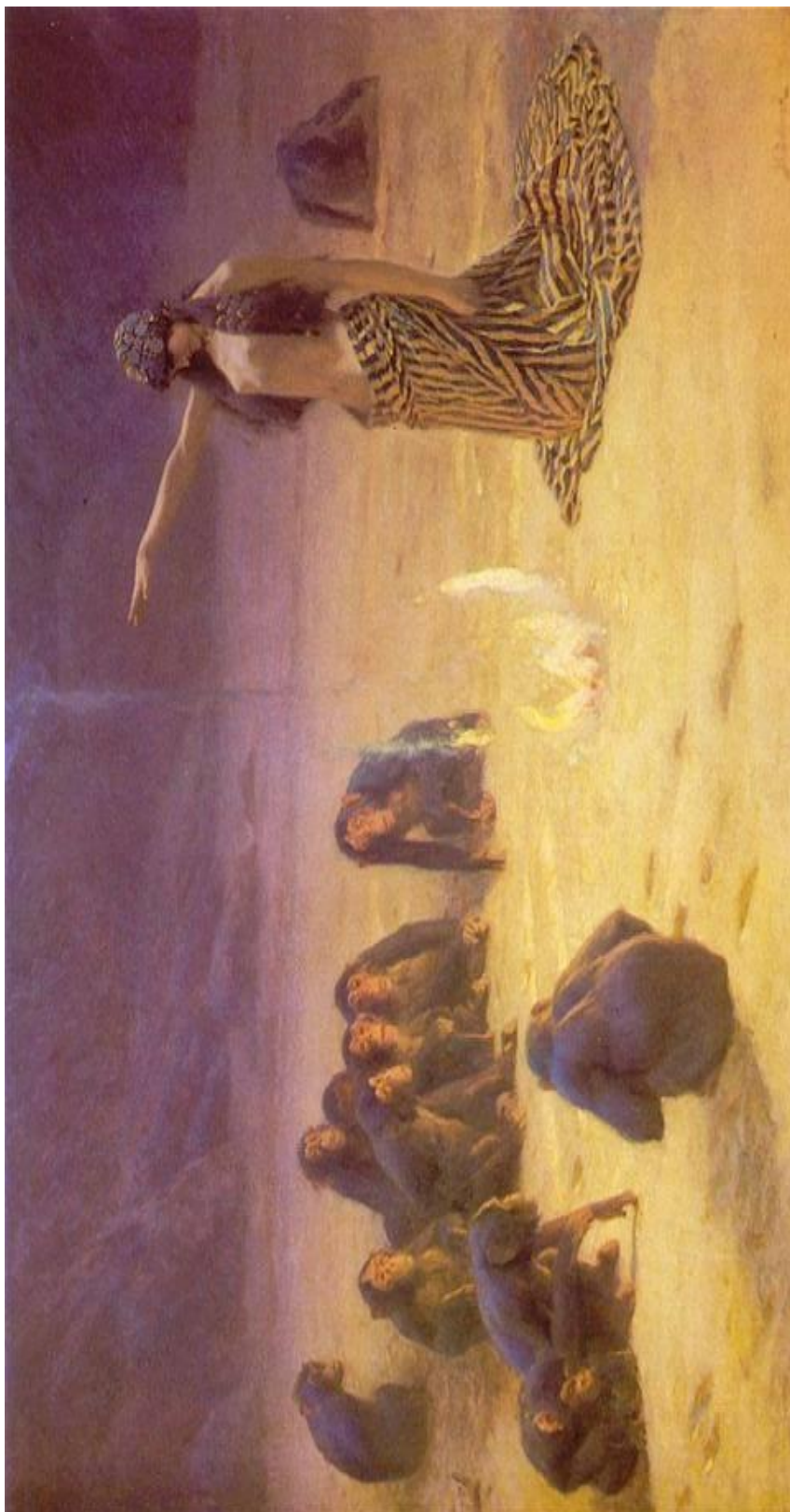
Edipo y la esfinge, Gustav Moreau (1864)



La esfinge victoriosa, Gustave Moreau (1886)



Ella (la empusa), Gustav-Adolf Mossa (1906)



La dama de Corinto, John Charles Dollman (1882)



Empusa, C. H. Schmidt-Helmbrechts (1896)



Lamia, Anna Lea Merritt (1889)



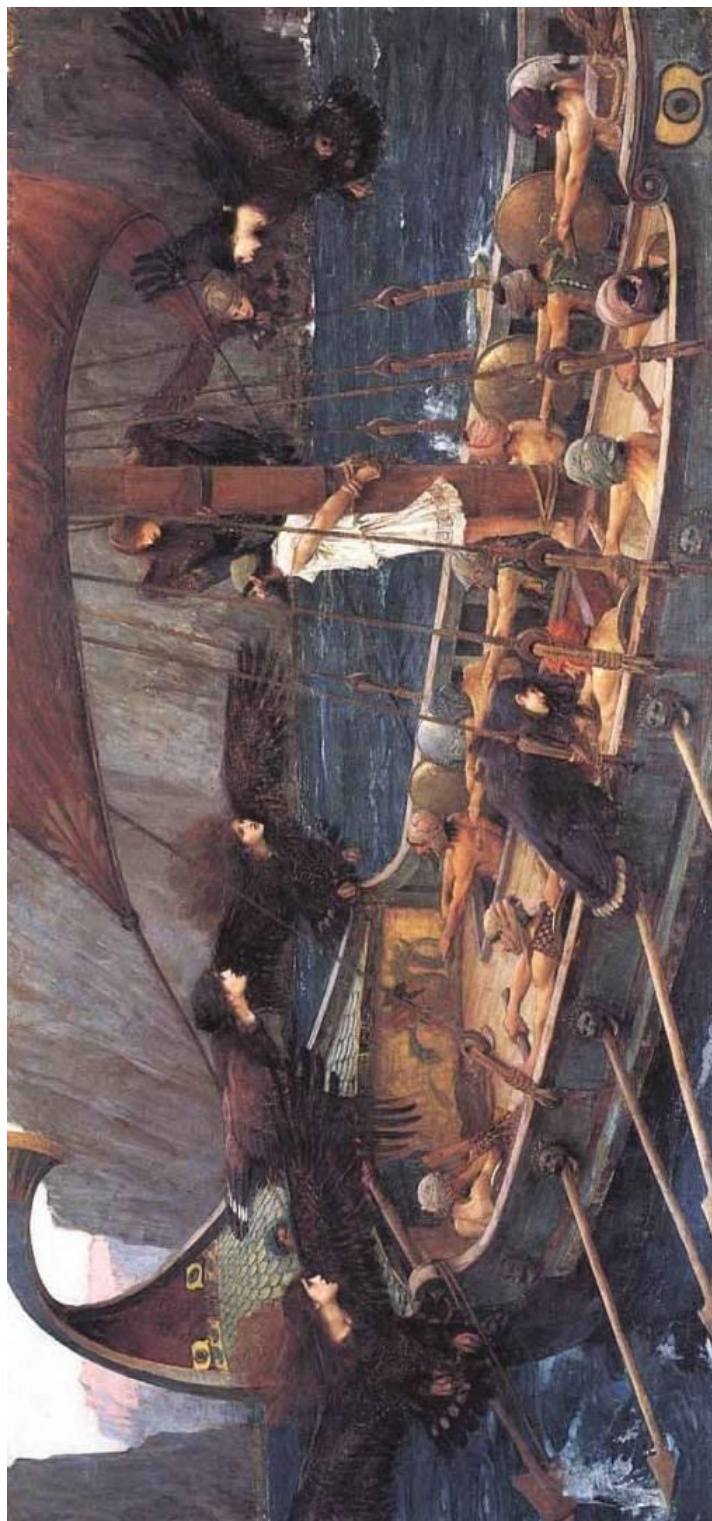
Empusa, John Waterhouse (1905)



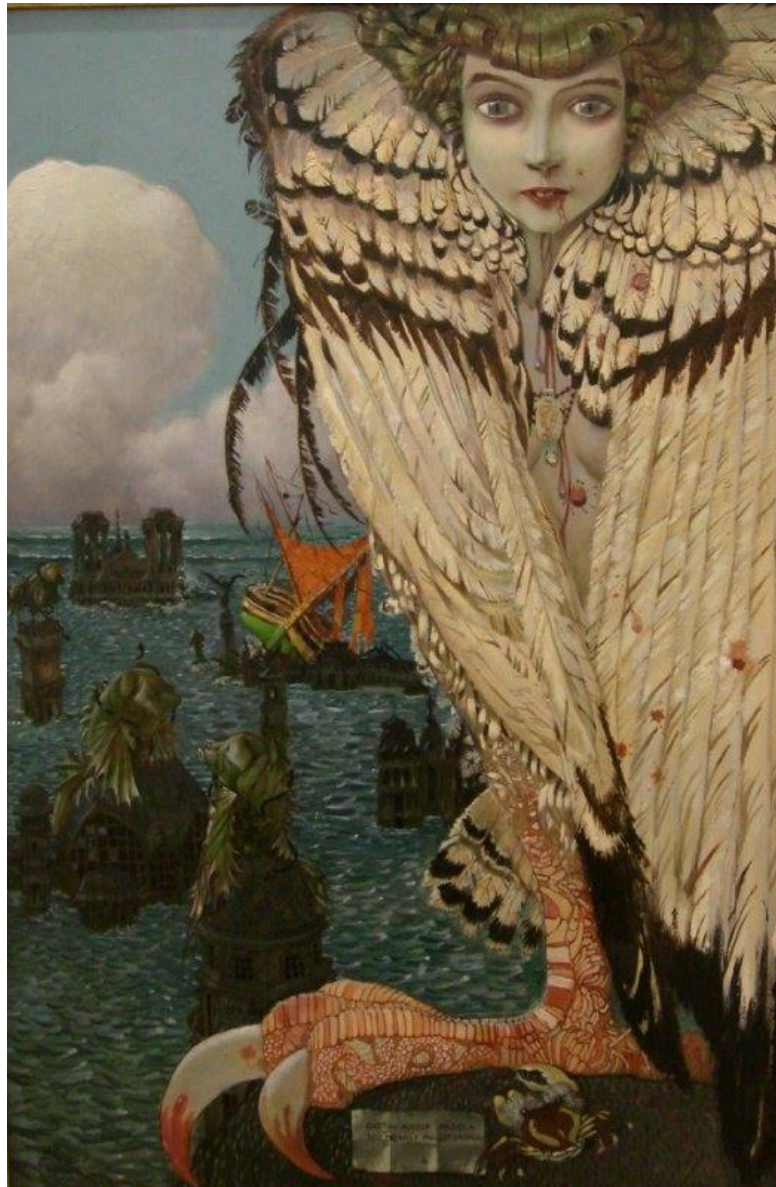
Ulises y las sirenas, Herbert James Draper (1909)



La sirena, Maurice Greiffenhagen (1902)



Ulises y las sirenas, John Waterhouse (1891)



La sirène repue, Gustav Adolph Mossa (1905)



Succión, Alfred Kubin (1901)



La mujer cisne, Jean Delville (1960)



El pecado, Franz von Stuck (1893)



Sjalusi, Edward Much (1913)



Lilith, John Collier (1892)



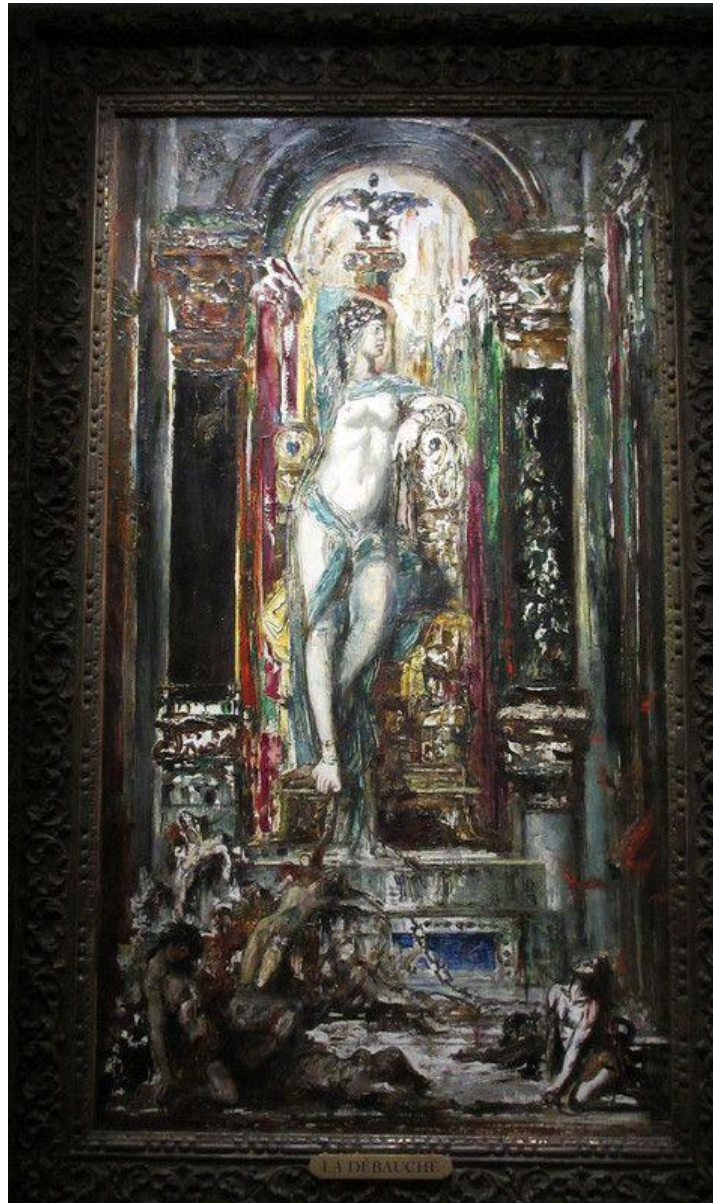
Lady Lilith, Dante Gabriel Rossetti (1863)



Ídolo de perversidad, Jean Delville (1891)



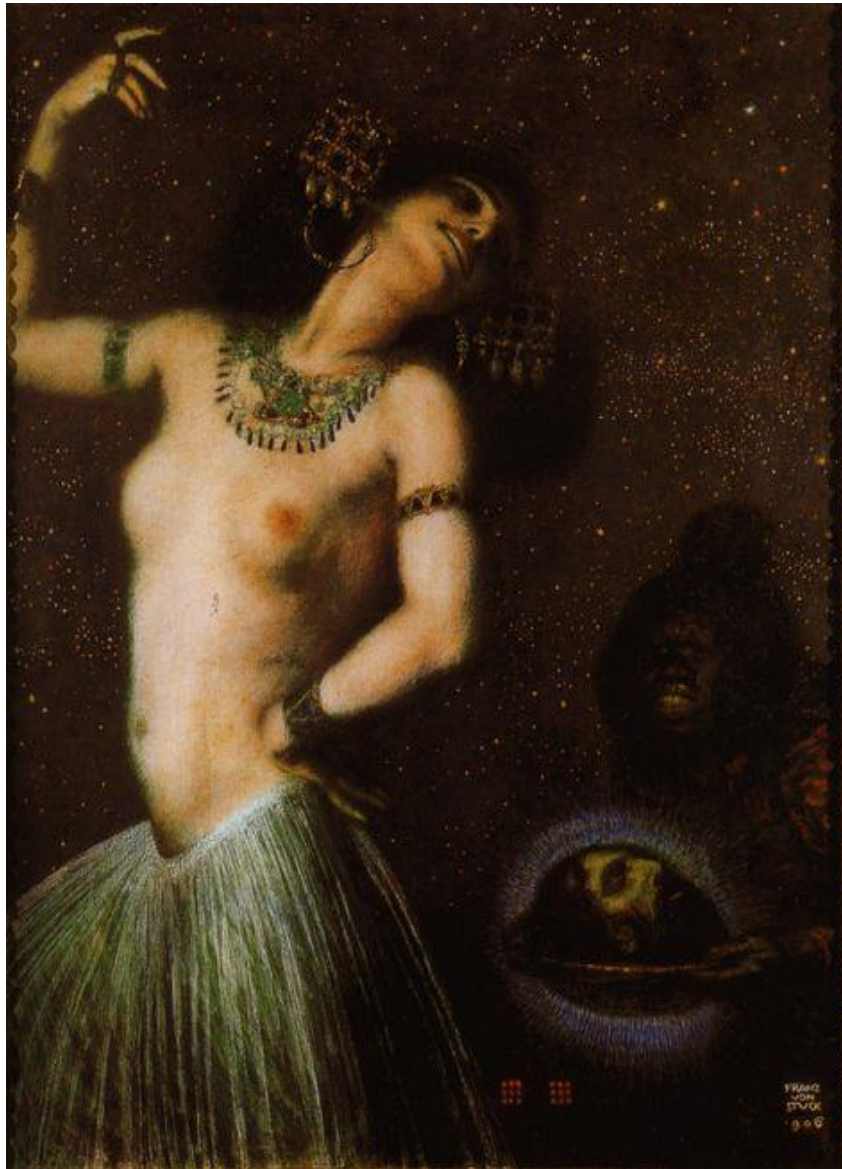
Vanidad, Léon Frédéric (1893)



La Débauche. Libertinaje, Gustave Moreau (1896)



Pornocrates, Felicien Rops (1896)



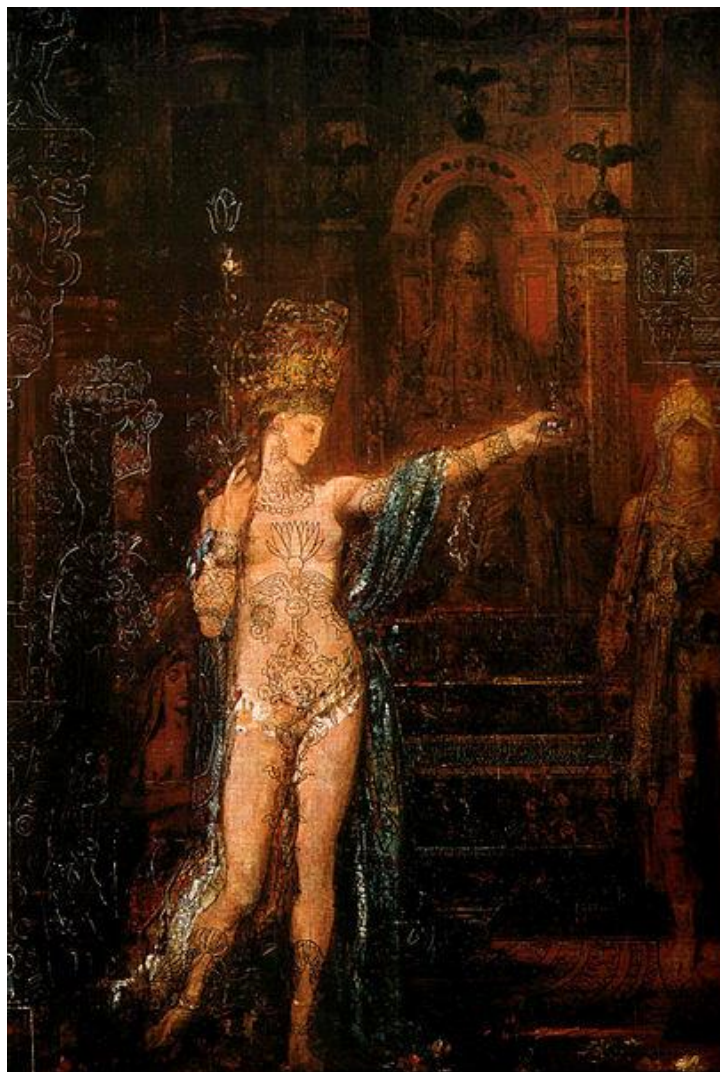
Salomé, Franz Von Stuck (1906)



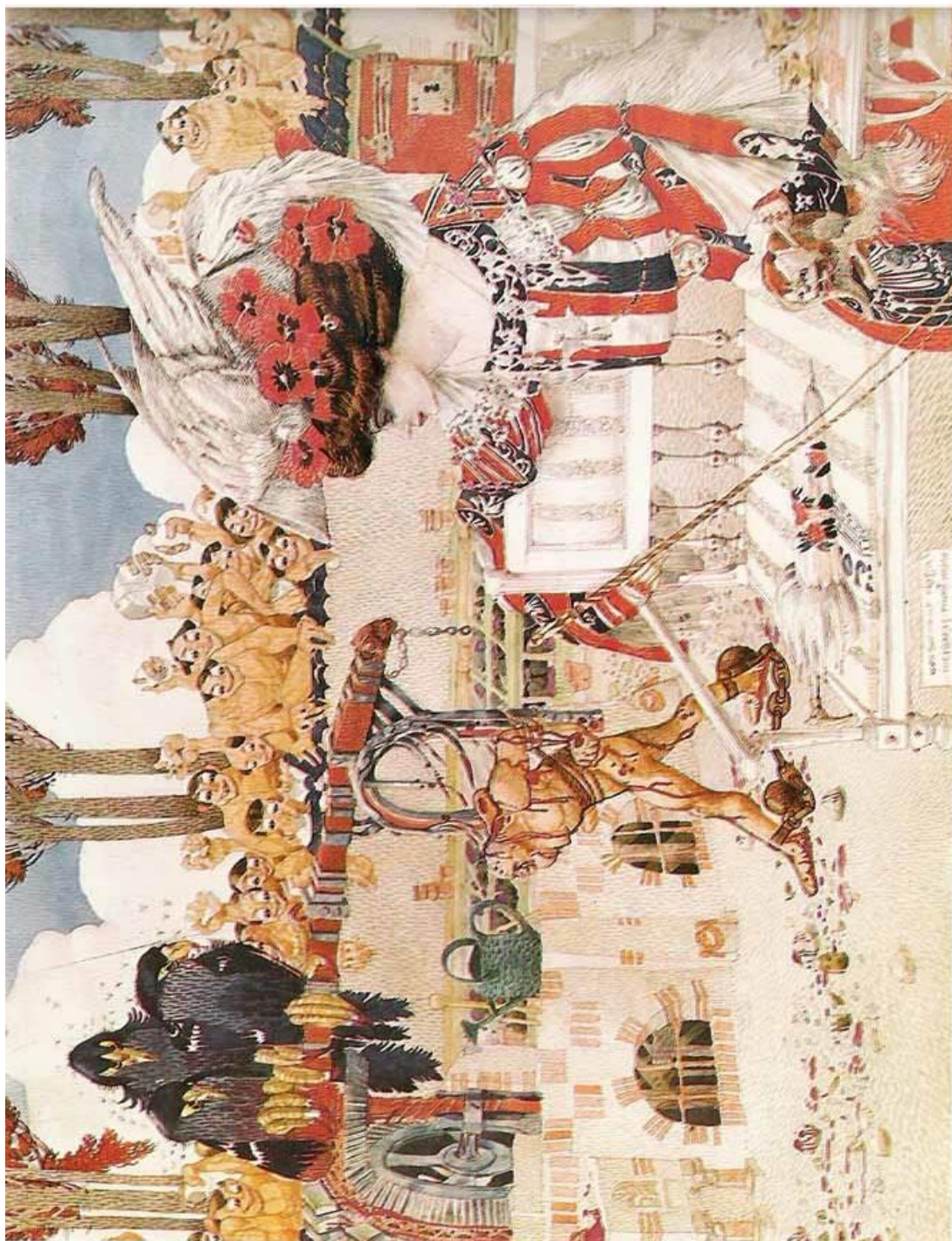
Salomé, Gustav Adolph Mossa (1908)



Salomé, Lovis Corinth (1900)



Salomé bailando ante Herodes, Gustave Moreau (1871)



La diversión de Dalila, Gustav Adolph Mossa (1905)



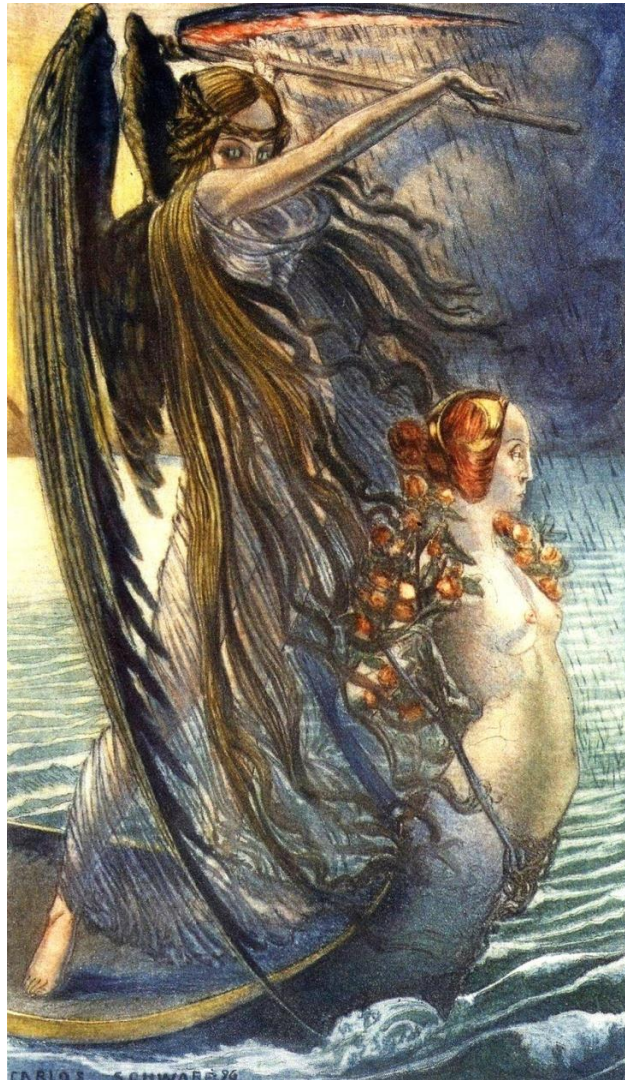
Judith, Gustav Adolph Mossa (1906)



Judith, Gustav Klimt (1901)



La muerte del enterrador, Carlos Schwabe (1900)



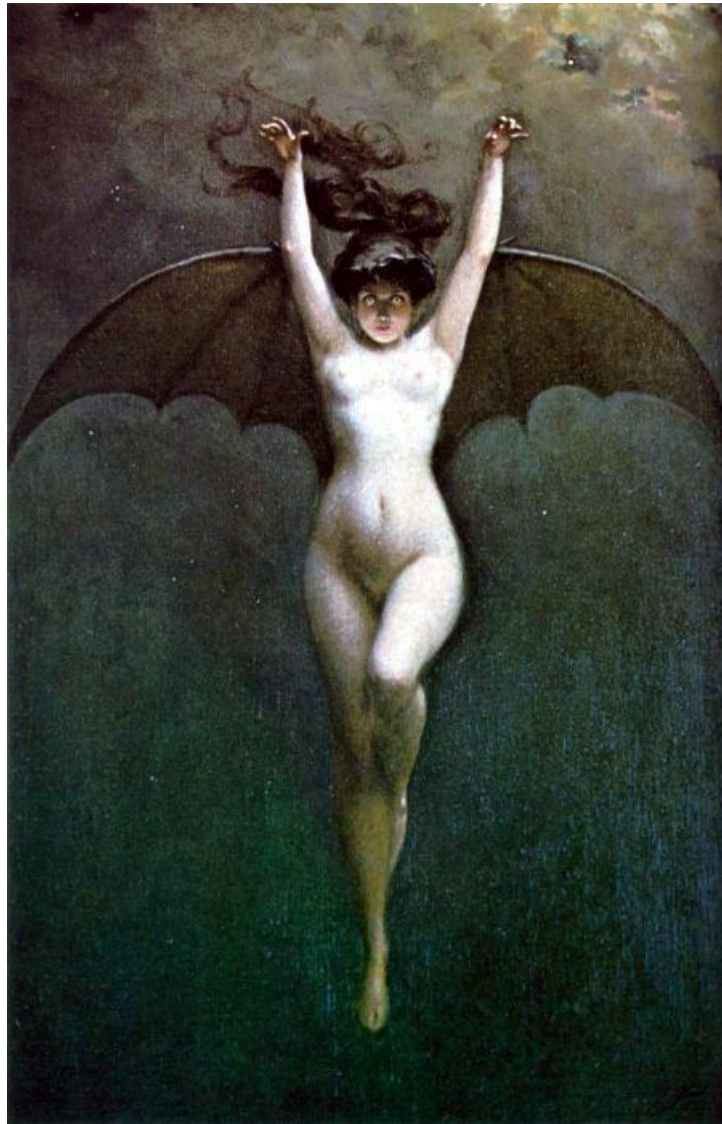
La muerte, Carlos Shwabe (1900)



El beso de la esfinge, Franz von Stuck (1895)



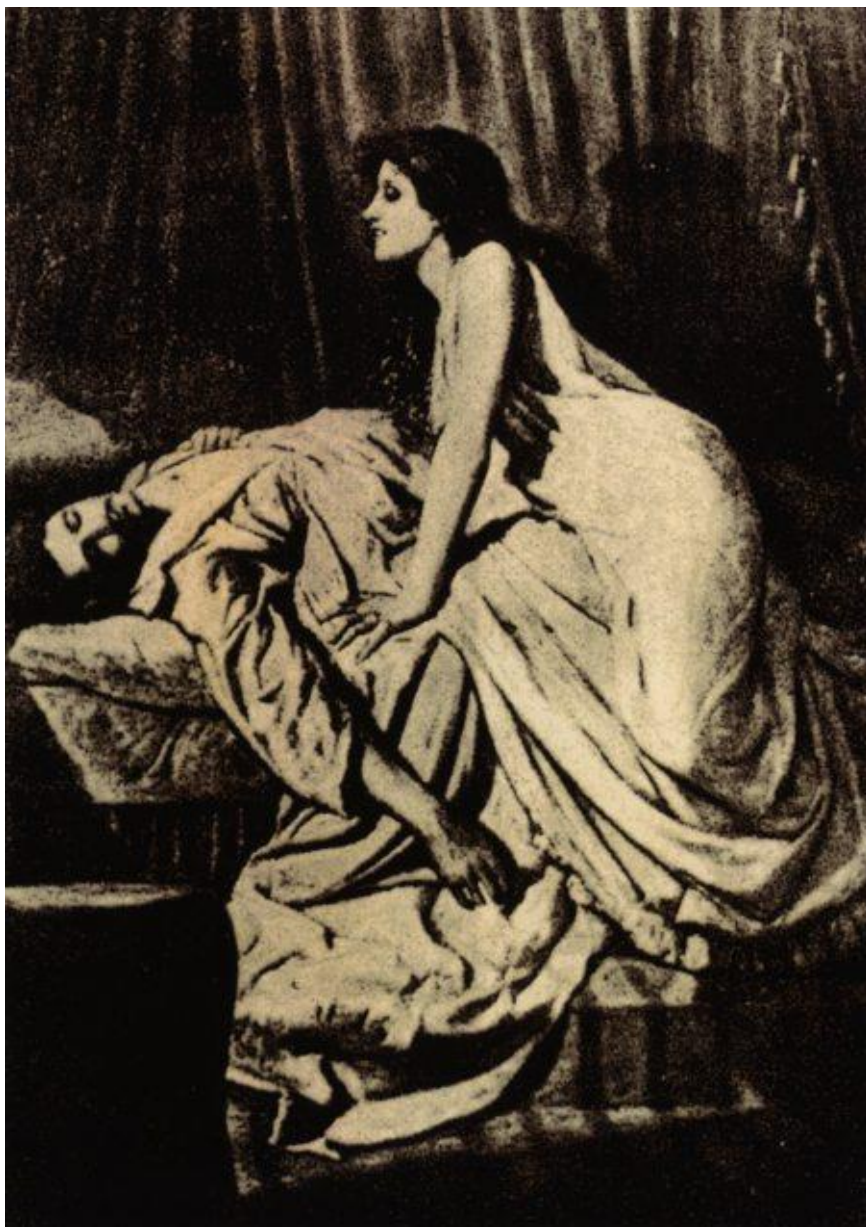
La vampira, Edward Much (1895)



La mujer murciélago, Albert Joseph Penot (1890)



La vampira, Edward Much



La vampira, Burne Jones ()



La feria de los amorcillos, Felicien Rops (1860)



La muerte, Gustav Adolph Mossa (1908)



Madame la Mort, Paul Gauguin (1890)



El feto, Gustav Adolph Mossa (1905)



La Mandrágora, Johann H. Füssli (1812)



La Mandrágora: un encantamiento, Johann H. Füssli (1785)

EL ESTUDIO DEL ORDEN SIMBÓLICO DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA NUEVA MUSEOLOGÍA.

Las artes visuales han proyectado los ideales de feminidad y de antifeminidad a lo largo de la historia. El arte, como un instrumento de liberación creativa pero también de aculturación en la medida en que ha naturalizado cánones e ideales patriarcales, recoge e interpreta el imaginario colectivo adaptándolo a los gustos estéticos y valores morales de cada periodo histórico.

Esta parte de la investigación se enmarca dentro de las grandes reestructuraciones epistemológicas y metodológicas que están aconteciendo dentro del ámbito de la nueva museología y la museología crítica, y que exigen la reconceptualización de los fundamentos de los museos como lugares de memoria colectiva. En este ámbito, como señala Marián López F. Cao, la introducción de los discursos silenciados cobra especial importancia. “Los museos, como lugares de memoria, se convierten en espacios privilegiados donde el patrimonio puede y debe ser releído y reinterpretado desde claves que aborden las desigualdades, los cambios y permanencias y los protagonismos de las distintas comunidades que a él acuden, como es el caso de las mujeres”²⁹⁰.

Las fuentes históricas contienen escasas referencias sobre el papel activo de las mujeres en la creación de pensamiento simbólico. Esta falta de visibilidad responde a la discriminación histórica que han padecido las mujeres y que ha deslegitimado sus aportaciones intelectuales. Las mujeres han ocupado un lugar central en la configuración del universo artístico y científico pero no como sujetos sino como objetos sociales. El sistema patriarcal ha utilizado los mecanismos del poder para limitar el

²⁹⁰ LÓPEZ F. CAO, M. (2012): “Hacia una educación museográfica en equidad: la biografía situadas como eje educativo”, en LÓPEZ FDZ. CAO, BERNÁNDEZ RODAL, A. Y FERNÁNDEZ VALENCIA, A. (2012): *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Fundamentos.

acceso de las mujeres a los espacios del saber deformando así la percepción que las mujeres tienen de sí mismas y del mundo que les rodea.

La imposición de una feminidad normativa determinada por los principios patristicos de obediencia, sumisión e inferioridad ha moldeado históricamente la subjetividad colectiva en torno a la interiorización de una incapacidad o inmadurez intelectual que no hacía a las mujeres aptas para el estudio. Esa supuesta inmadurez origina que el sistema patriarcal sólo haya aceptado históricamente la participación de las mujeres en el Arte en calidad de musas. Durante siglos se ha invisibilizado la capacidad de creación de las mujeres a favor de la capacidad de inspiración. La exaltación del rol de musa limita socialmente la creatividad femenina y cosifica a las mujeres en objetos inspiradores y no en sujetos creadores. Las representaciones de las mujeres creadas por y para los hombres responden a los principios de feminidad ideados por un sistema sociocultural que se erige sobre principios falocéntricos.

Durante siglos la negación de la autoría femenina, la exclusión de las mujeres de los espacios de conocimiento y la minusvalorización de sus creaciones intelectuales ha limitado el desarrollo social, individual e intelectual de las mujeres. Recluidas en la esfera doméstica, marginadas en la Historia y perfiladas en el orden simbólico como sujetos pasivos, las mujeres se han visto atrapadas en un entramado cultural que inmoviliza su libertad cognitiva, emocional y sexual. La autonomía de las mujeres se diluye por efecto de lo que Foucault denomina la “microfísica del poder o dominación invisible que se instala inconscientemente en la conciencia para conseguir “cuerpos dóciles”²⁹¹.

Tradicionalmente se han proyectado unas imágenes de las mujeres que, interpretadas como iconos culturales, han perpetuado unas relaciones jerárquicas de género y modelado unas categorías de lo masculino y lo femenino como esferas excluyentes y dicotómicas en términos de dialéctica

²⁹¹ FOUCAULT, M. (1998).

hegeliana²⁹². Unas imágenes y arquetipos que asocian la violencia, la fortaleza y la actividad como señas de masculinidad y la maternidad, sexualidad y pasividad como rasgos esenciales de las mujeres. Una categorización que reduce socialmente a las mujeres a desempeñar el rol de esposa y madre en un espacio vital reducido al ámbito doméstico en el que no tiene cabida la capacidad creadora.

Los Estudios Feministas y de Género han abierto en las últimas décadas nuevas vías de investigación que rescatan las aportaciones intelectuales y creadoras de las mujeres para visibilizar el discurso femenino en una cultura forjada por y para los hombres²⁹³. Reivindican el papel activo y crítico de las mujeres en la producción de capital simbólico para permitir que se reencuentren así mismas en la cultura más allá de

²⁹² Hegel concibe la realidad como un conjunto de opuestos que entran en conflicto. Una de las consecuencias del conflicto es la creación de nuevos conceptos que, en contacto con la realidad, permiten cambiar el conjunto manteniendo la identidad de cada elemento.

²⁹³ La incorporación de las teorías feministas en el Arte surgen fundamentalmente en la década de los ochenta y noventa. Entre las obras de referencia destacan especialmente las siguientes: ZIMMERMAN, E. (1981). "Women Also Created Art" *Art Education* 34.3. Ensor Learning Resource Center; NOCHLIN, L. (1988). "Why Have There Been No Great Women Artists?" *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York, Harper & Row. Pp. 145-178; WARNER, M. (1987). *Monuments and Maidens*. Londres, Picador; POLLOCK, G. & PARKER, R. (1986): *Old Mistresses, Woman, Arts and Ideology*. London, Pandora Books. Algunos de los estudios más recientes sobre la incorporación de la perspectiva feminista en el Arte son los siguientes: LEVIN, A. (2010). *Gender, Sexuality and Museums*. Routledge, New York; ALARARIO, T (2008). *Arte y feminismo*. Madrid, Nerea; WEIDEMANN, C., LARASS, P. & Klier, M (2008): *50 women artists you should know*. Munich, Prestel; HEARTNEY, E., POSNER, H., PRINCENTHAL, N. & SCOTT, S (2007). *After the revolution: women who transformed contemporary art*. Munich, Prestel; COMBALÍA, V. (2006). *Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*. Barcelona, Destino; COLLADO, A. (2005): *Tendencias. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia, Cendeac; RECKITT, H (2005): *Arte y Feminismo*. Londres: Phaidon; MAYAYO, P. (2003): *Historias de mujeres, Historia del Arte*. Madrid, Cátedra; CHADWICK, W. (2002). *Women, Art and Society*. London, Thames & Hudson; LÓPEZ FDE. CAO, M (2000): *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid, Narcea.

unos modelos identitarios sesgados, manipulados y mutilados. Reclaman una labor de deconstrucción que impida que las mujeres de generaciones futuras sientan la frustración que Hélène Cixous condensó en estas palabras “...me busco a través de los siglos y no me veo en ninguna parte”²⁹⁴.

Es en ese contexto innovador impulsado por los Estudios Feministas donde se inicia la revisión crítica de la epistemología pedagógica que ha perpetuado una visión sesgada de la Historia. El siglo XXI debe constituir un punto de inflexión en la deconstrucción epistemológica de las artes y las ciencias que permita la incorporación de la perspectiva de género en la enseñanza y práctica de todas las disciplinas. La aprobación de políticas que garantizan legalmente la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres y el desarrollo de prácticas coeducativas basadas en los principios de igualdad y equidad constituyen un contexto idóneo para la recuperación de una memoria colectiva que incluya a todos los individuos con independencia de su sexo.

La aceptación de un contrato social configurado en torno a valores jerárquicos obstaculiza la creación de una sociedad, y por tanto de una cultura, en la que las mujeres puedan reconocerse a sí mismas al margen de las construcciones socioculturales que determinan los roles de género. La eliminación de los valores y principios patriarcales requiere un complejo y profundo proceso de deconstrucción de la cultura en el que toda la ciudadanía y todos poderes públicos tengan un papel activo y determinante.

Los museos han experimentado una transformación en las últimas décadas que ha convertido los antiguos “contenedores” de cultura, entendidos como centros de exhibición de obras de arte con un carácter coleccionista y privado, en espacios con una función social, didáctica y pública al servicio de la comunidad. Se han convertido en “contextos e

²⁹⁴ CIXOUS, H. (1995): *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Madrid, Anthropos Editorial, p. 31

instrumentos”²⁹⁵ de un proceso educativo que busca un sentido de trascendencia que supere los límites de la educación formal y diseños curriculares. Por lo tanto, las prácticas museísticas no pueden mantenerse al margen de las experiencias y estrategias que impulsan las políticas de igualdad. Las colecciones museísticas y sus propuestas didácticas deben adaptarse a las necesidades de una sociedad cambiante y en transformación que aspira a superar las desigualdades de género. La función coeducativa e igualitaria ha de ser prioritaria en la organización y gestión de los museos.

Las políticas europeas ya han reconocido la necesidad de transformar los discursos museísticos desde una perspectiva de género. El séptimo Programa Marco de la Comisión Europea (2007-2013) señala la necesidad de visibilizar a las mujeres en los museos como una estrategia necesaria en el desarrollo social, cultural y económico europeo. En España la Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad efectiva de mujeres y hombres señala en su artículo 26 que “las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma”.

Dicha ley propone a los distintos organismos, agencias y administraciones públicas que gestionan el patrimonio cultural de un modo directo o indirecto el desarrollo de las siguientes actuaciones para garantizar la igualdad en la creación y difusión intelectual y artística: adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural, elaborar políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina con el objeto de crear las condiciones para que se favorezca la efectiva igualdad de oportunidades, promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública, que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos

²⁹⁵ PASTOR, M. I. (2004): *Pedagogía museística: nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Barcelona, Ariel, P. 18

órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural, adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico y la suscripción de convenios con los organismos competentes.

Sin embargo, estas directrices políticas aún no se han implantado de manera generalizada en los museos. Las mujeres que acuden a los museos encuentran numerosas dificultades para reconocerse así mismas en el pasado histórico y son testigos de la prevalencia de los roles de género tradicionales en unos espacios de cultura que sistemáticamente las excluye de la misma. Pese a que las aportaciones artísticas de las mujeres han adquirido una mayor importancia en las colecciones museísticas y se han impulsado diversos proyectos de reivindicación de la autoría femenina desde diversos ámbitos de conocimiento, los museos aún mantienen los estereotipos culturales sexistas que dificultan la entrada de las mujeres en la memoria colectiva en la que medida en que no se reconocen en el pasado histórico.

Una nueva museología inclusiva debe incluir los discursos y creaciones artísticas que han determinado la historia de las mujeres, ya sea como creadoras o como sujetos de representación, incluyendo por tanto el imaginario colectivo que ha fraguado el concepto de “monstruosidad femenina”. Este segundo bloque de la investigación parte de una concepción crítica de la museología que percibe los museos como lugares de “ausencia de memoria femenina”²⁹⁶. Por lo tanto, una reconceptualización de los museos como lugares de memoria colectiva no sólo debe incluir obras de autoría femenina en sus colecciones sino que, además, es necesario analizar desde una perspectiva crítica y feminista las creaciones que muestran a las mujeres como sujetos de representación.

Uno de los objetivos de la nueva museología es fomentar un conocimiento crítico e inclusivo del arte en el que las mujeres se

²⁹⁶ LÓPEZ F. CAO, M. (2012).

reconozcan como parte del patrimonio histórico. Una perspectiva crítica en la que se plantee el papel del orden simbólico en las creaciones artísticas, la ideología inherente en cada momento histórico y las implicaciones del arte en la creación de las identidades. En este sentido, cabría preguntarse: ¿la representación de mujeres transgresoras como seres de naturaleza monstruosa tiene una significación simbólica?, ¿dichas representaciones constituyen una demonización de las mujeres desobedientes?, ¿qué se esconde tras la exuberancia y sensualidad de las odaliscas?, ¿qué significación simbólica proyectan los cuerpos fragmentados de mujeres?, ¿qué relación existe entre las representaciones de las mujeres como encarnaciones del pecado original en el siglo XIX, un siglo en el que las mujeres adquieren mayor visibilidad en el espacio público? Estas y otras preguntas se responden en el análisis de las obras de arte que integran el siguiente catálogo de imágenes y cuyo objetivo fundamental es subrayar el rol del arte como un instrumento de divulgación de unos roles de género profundamente asimétricos y jerárquicos.

El catálogo muestra imágenes artísticas que han contribuido a forjar una visión patriarcal, maniquea, patrística y selvática de la naturaleza femenina permitiendo así un conocimiento más amplio de la historia de las mujeres desde el ámbito del orden simbólico. Al mismo tiempo permite el diseño de itinerarios temáticos para cada uno de los museos objeto de estudio con la finalidad de abrir nuevas vías de difusión e investigación que ofrezcan diversas perspectivas sobre la historia de las mujeres, sus representaciones iconográficas y sus implicaciones en el orden simbólico.

CATÁLOGO DE IMÁGENES. EL LEGADO DEL ROMANTICISMO NEGRO Y EL IMAGINARIO MODERNO DEL “MONSTRUO FEMENINO”. UNA APROXIMACIÓN A PARTIR DE LAS COLECCIONES PERMANENTES DEL MUSEO DEL PRADO, EL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, EL MUSEO DEL LOUVRE, EL MUSEO DE ORSAY Y EL CENTRO DE ARTE GEORGE POMPIDOU.

Existen representaciones artísticas de monstruos femeninos en todos y cada uno de los movimientos y periodos estéticos del arte occidental. La investigación se centra fundamentalmente en el siglo XIX por ser éste un siglo que, bajo el influjo del Romanticismo Negro, se basa en la exaltación de la transgresión, el esoterismo y la exuberancia pagana. No obstante, el catálogo de imágenes también incluye obras anteriores y posteriores al siglo XIX con el objetivo de ofrecer una visión global del concepto de “monstruosidad femenina” que supere los límites artísticos románticos.

Así, se han incluido algunas obras datadas en los siglos XVI, XVII y XVIII que pueden considerarse antecedentes directos del universo erotizado y monstruoso que explota en el siglo XIX de la mano de la literatura gótica (véase *Adán y Eva* de Durero, *Venus de pie en un paisaje* de Lucas Cranach, ...). Igualmente, el catálogo de imágenes incluye obras de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, fundamentalmente creaciones simbolistas y surrealistas, que muestran el legado del Romanticismo Negro en el arte de vanguardia (véase *La polilla* de Balthus, *La muñeca* de Hans Bellmer, *El chal español* de Kees van Donhen...).

El catálogo incluye obras de diferentes artistas y movimientos artísticos con el objetivo que dar una perspectiva global de un siglo en constante transformación. La mayoría de las obras seleccionadas proceden de las colecciones permanentes del Museo del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo del Louvre, el Museo de Orsay y el Centro de Arte George Pompidou. Esta delimitación permite diseñar itinerarios museográficos para cada uno de los museos y ofrecer así una visión diferente de las colecciones basada en una perspectiva de género.

La mayoría de las obras que componen la siguiente selección de imágenes sobre el concepto de monstruosidad femenina se inspira directa o indirectamente en el Romanticismo Negro tanto en las técnicas artísticas como en las temáticas. El Romanticismo Negro fue un movimiento artístico que surge desde finales del siglo XVIII y que ensalza la oscuridad, la irracionalidad, el exceso, el salvajismo, lo onírico, lo tétrico y lo perverso del ser humano tras el triunfo de la Razón que trajo consigo la Ilustración. En plena segunda revolución industrial resurgen así hordas de brujas, esqueletos, demonios, hechiceras, súcubos, medusas etc. que traducen una visión ambigua del progreso. Una vuelta de tuerca al imaginario medieval plagado de brujas, súcubos, espíritus y demonios.

Este universo se construye a finales del siglo XVIII en Inglaterra, desde donde se extiende a toda Europa, a partir fundamentalmente de las novelas góticas. Una literatura que seduce al público por su ambiente misterioso y tétrico de la mano de autores como Edgar Allan Poe, Barbey d'Arurévilly, Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mary Shelley, E. Hoffman, Howard P. Lovecraft, Bram Stoker, John W. Polidori, Emily Brontë, John Le Fanu etc.

Las novelas góticas abren las puertas de lo prohibido invitando al público a descender a los infiernos, a explorar el abismo insondable de sus obsesiones y de sus deseos secretos. Más que la noche, es la constante amenaza de la nada, la tentación de una libertad y de un erotismo sin límites lo que tiñe los relatos e iconografías románticas de un indeleble color negro.

Las artes plásticas no se quedan atrás. Los universos terribles o grotescos que salen de la mente de los escritores pronto rivalizan con la imaginación de los artistas: Goya y Géricault nos confrontan con las atrocidades absurdas de las guerras a través de una compleja iconografía sobre la muerte y la deformidad; Füssli y Delacroix dan cuerpo a los espectros, brujas y demonios de Milton, Shakespeare y Goethe; la iconografía Franz von Stuck recuerda los cuentos fantásticos de Poe; y C.D. Friedrich y Carl Blechen introducen al público en paisajes

enigmáticos y fúnebres a imagen de los recreados por Novalis en sus *Himnos a la noche*. El Romanticismo Negro es, en suma, la manifestación más atractiva de un siglo en mutación, a la vez libertino y supersticioso, revolucionario y nostálgico, librepensador y asustado por sus propias audacias.

Los artistas del cambio de siglo proyectaron una imagen de la femme fatal como una representación simbólica de la parte más oscura de la naturaleza humana. Eva, Cleopatra, Lilith o Salomé se convierten en ídolos de perversidad. Estas encarnaciones femeninas de la perversidad y el pecado tienen rasgos distintos pero todas proyectan la misma idea: una visión cruel, destructiva y perversa de la naturaleza. Además, el miedo a la prostitución y a las enfermedades venéreas (en constante crecimiento en la vida urbana del XIX) impulsó el simbolismo de Eva como pecadora. El Romanticismo Negro proyecta esta idea mediante la actualización de los mitos judeocristianos acerca de la caída edénica.

Esta visión de la naturaleza y de los pecados se inspira en Sade y en Schopenhauer quienes subvierten el ideal de Rousseau según el cual la naturaleza era una madre benevolente. Las ideas pesimistas y deterministas de Schopenhauer acerca de la belleza castradora de la naturaleza y la omnipresencia del placer destructivo en la sociedad moderna están en la base ideológica del Romanticismo Negro²⁹⁷.

Este legado del Romanticismo Negro, fundamentalmente su gusto por lo grotesco, lo tétrico y lo salvaje de la naturaleza femenina, se encuentra presente implícita o explícitamente en obras de autores como Henry Fussli, Balthus, Kees van Dongen, Hans Bellmer, Gustave Courbet etc. Pero también se pueden encontrar precedentes en autores de los siglos XVI y XVII como Willem van Mieris, Nicolas Regnier, Francisco de Goya, Lucas Cranach, Hean Cousin el Viejo etc. como se recoge en el siguiente catálogo de imágenes.

²⁹⁷ VV.AA. (2013): *El ángel de lo extraño. El Romanticismo Negro de Goya a Ernst*, París, Museo de Orsay.

Las siguientes representaciones del concepto de monstruosidad femenina muestran algunas de las transgresiones mencionadas en la primera parte de la investigación y comparten una serie de rasgos iconográficos comunes. Es posible categorizar la iconografía de la monstruosidad femenina en el siglo a partir de los siguientes puntos:

- Erotización e hipersexualización del cuerpo.
- Elementos definitorios de la masculinidad (armas, conocimientos, indumentaria).
- Atracción por la sangre (instinto criminal).
- Elementos zoomorfos (serpiente, colmillos, garras).
- Elementos de cultos femeninos paganos (Isis, Afrodita).
- Nocturnidad.
- Animalidad (presencia de animales)
- Poderes sobrenaturales.
- Perversidad. Encarnación del mal. Sadismo.
- Vanidad (joyas, espejos).
- Carencia de instinto maternal.
- Relación con la muerte.
- Belleza física.

No todas las representaciones de mujeres monstruosas muestran todos estos elementos iconográficos pero sí, al menos, dos de ellos. Las representaciones visuales de cuerpos femeninos físicamente monstruosos (arpías, vampiras, esfinges, empusas...) muestran la yuxtaposición de gran parte de los rasgos iconográficos mencionados. Sin embargo, hay que tomar en consideración que el término de monstruosidad femenina no hace referencia exclusivamente a mujeres físicamente deformes o zoomorfas. Cuando se habla de monstruos femeninos generalmente se piensa en cuerpos extremos y con elementos zoomorfos. Sin embargo, en esta investigación también se consideran monstruos femeninos todas aquellas representaciones iconográficas que, sin ser explícitamente monstruosas, transmiten al espectador cierta sensación de desasosiego, temor e inquietud y que puede denominarse monstruosidad invisible: mujeres que

con su actitud o su mirada parecen mostrar un mundo interior tortuoso, monstruoso y castrador.

La selección de obras se ha estructurado en ocho bloques temáticos que ilustran diferentes vertientes del concepto de monstruosidad femenina.

- Bajo el imperio de Satán²⁹⁸.
- Deformidad, muerte y castración
- El pecado o la perversidad: Eros y Thanatos
- Cuerpos fragmentados y Cuerpos tóxicos (marginalidad)
- El exotismo y la barbarie. La extranjera
- La pagana. El erotismo mitológico.
- La mujer fálica
- La impureza femenina²⁹⁹

La selección de las obras que integran cada apartado se ha basado en tres criterios básicos: el valor iconográfico de la obra en relación al concepto de monstruosidad femenina, su influencia en obras posteriores y su pervivencia en el imaginario colectivo moderno. Las similitudes entre muchas de las obras que integran cada uno de los bloques temáticos han determinado que no todas ellas sean comentadas con detalle. Únicamente las obras más características desde un punto de vista iconográfico incorporan un análisis estilístico, iconográfico e histórico desde una perspectiva de género.

²⁹⁸ La escasez de imágenes de hechiceras o brujas en los museos analizados ha requerido la incorporación de algunas imágenes procedentes de otros museos para dar una visión global del imaginario de la bruja moderna.

²⁹⁹ La escasez de imágenes sobre impureza femenina en los museos analizados ha requerido la incorporación de algunas imágenes procedentes de otros museos.

BAJO EL IMPERIO DE SATÁN

«No dejarás a la hechicera con vida»

(Éxodo, 22: 18)



MACBETH ET LES TROIS SORCIERES, T. CHASSERIAU (1855)

[MACBETH Y LAS TRES HECHICERAS]

Théodore Chassériau fue un pintor romántico que destacó sobre todo por sus retratos, murales alegóricos, pinturas históricas e imágenes orientales inspiradas en sus viajes por Argelia. El estilo romántico de Chassériau se caracteriza por su intento de conciliar las composiciones de su maestro Ingres con el colorido de las obras de Delacroix.

En *Macbeth et les trois sorcières* Chassériau retoma un episodio recurrente en la historia del arte y, sobretudo, en el llamado Romanticismo negro: el encuentro del caballero Macbeth con las tres hechiceras que narra William Shakespeare en *Macbeth* (1623). La omnipresencia de la ambición, venganza, muerte, traición, culpa, suicidio y hechicería convierten esta obra de Shakespeare en una de las principales fuentes de inspiración del universo romántico.

Las tres hechiceras, o «Hermanas Fatídicas» en palabras de Shakespeare, juegan un papel fundamental en el desarrollo de la obra. Las hechiceras se presentan ante Macbeth con la predicción de que se convertirá en rey de Escocia. Este augurio cambia la vida de Macbeth para siempre. Su ambición será, a partir de ese momento, el motor que le impulsa a aniquilar a sus enemigos para conseguir el objetivo fijado por las hechiceras.

Chassériau representa el primer encuentro de las hechiceras con Macbeth con un alto grado de patetismo y misterio. La pintura muestra a Macbeth y Banquo, mano derecha de Macbeth que finalmente es asesinado por éste, frente a las tres hechiceras que, en una actitud patética, con los brazos alzados y los ojos muy abiertos, llaman la atención de los dos caballeros. Shakespeare no califica a las hechiceras con el término «moiras» pero su trascendencia en el devenir de Macbeth indica que son una reelaboración del antiguo mito grecorromano que ya recogió Homero en *La Ilíada* y *La Odisea*. El imaginario griego describía a las tres moiras como las «dueñas del destino» o personificaciones del futuro que tejían la vida de los mortales con sus ruecas e hilos. Se las representaba

comúnmente con la forma de tres hechiceras, hilanderas o damas con poderes mágicos. La asociación de las mujeres con la predicción de los acontecimientos futuros procede fundamentalmente de la tradición mítica grecorromana donde la figura de la Pitia de Delfos³⁰⁰ encarnaba el carácter visionario de las mujeres en su papel de intermediarias entre las divinidades y los humanos.

La tradición clásica definía a las moiras como divinidades indeterminadas y abstractas y, en ocasiones, incluso como una sola diosa. En la *Iliada* de Homero se habla generalmente de «la moira», en singular, que hila la hebra de la vida de los mortales desde su nacimiento hasta su muerte³⁰¹. En la *Odisea* hay una referencia a las *Klóthes* o hilanderas en plural sin determinar su número³⁰². En el oráculo de Delfos se rendía culto a dos moiras, la del nacimiento y la de la muerte, sin que exista más información al respecto³⁰³. En Atenas, la diosa Afrodita era considerada la mayor de ellas en su vertiente de *Afrodita Urania*, representada con un pie sobre una tortuga, según la narración de Pausanias en su *Descripción de Grecia*³⁰⁴.

Pausanias ya habla de la existencia de tres moiras cada unas de las cuales poseen distintos nombres y atributos relacionados con el destino de la humanidad. Cloto, «la hilandera», hilaba la hebra de vida con una rueca y un huso. Láquesis, «la que echa a suertes», medía con su vara la longitud del hilo de la vida. Y Átropos, «la inexorable», que cortaba el hilo de la vida y elegía la forma en que moría cada hombre o mujer seccionando la hebra con sus tijeras.

Según la tradición griega, las moiras se aparecían tres noches después del alumbramiento de un niño para determinar el curso de su

³⁰⁰ Mujer joven que transmitía las predicciones del dios Apolo en el Santuario de Apolo en Delfos.

³⁰¹ *Iliada*, XXIV, 209; *Iliada*, XVI, 334.

³⁰² *Odisea*, VII, 197.

³⁰³ KERÉNYI, K. (1951). *The gods of the Greeks*. Nueva York, Thames & Hudson, p. 32.

³⁰⁴ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, X, 24, 4.

vida. Este rasgo puede señalar que en origen pudieran haber sido diosas de los nacimientos adquiriendo más tarde su papel como dueñas del destino. Por ello, y en especial por el papel determinante de Átropos, las moiras inspiraban temor pero al mismo tiempo eran adoradas por las jóvenes en rituales de paso; por ejemplo, las novias atenienses les ofrecían mechones de pelo antes de contraer matrimonio.

Las moiras eran temidas y respetadas por mortales y dioses. El mismo Zeus estaba sujeto a sus designios. Hesíodo se refería a ellas como «las Moiras a quienes el sabio Zeus dio los mayores honores»³⁰⁵, aunque ningún texto clásico precisa hasta qué punto los dioses estaban sometidos a los caprichos de las moiras. El epíteto del rey de los dioses como Zeus Moiragetes, «Zeus dador de destino», recogido por Pausanias a raíz de una inscripción presente en Olimpia³⁰⁶, y los relieves del templo de Zeus en Megara en los que «sobre la cabeza de Zeus están las Horas y las Moiras, y todos pueden ver que es el único dios obedecido por éstas»³⁰⁷ indican que las moiras ostentaban cierto poder sobre Zeus. Su dominio sobre el rey de los dioses manifiesta que nadie está a salvo de su propio destino.

Los griegos afirmaban que las moiras eran hijas de seres primordiales como Nix, la Noche, y Caos o Ananké, la Necesidad. H. J. Rose describió que Nix era la madre de las moiras³⁰⁸, aunque algunos mitógrafos posteriores llegaron a afirmar que eran hijas de Zeus y Ananké o de Temis, la Justicia, como señala Hesíodo³⁰⁹.

De los testimonios de Pausanias y de esta segunda vertiente genealógica se infiere la preeminencia de Zeus respecto de las moiras y su potestad. Esta circunstancia no se corresponde con lo que ha pervivido de los cultos y tradiciones más antiguas en los que se presenta a las moiras como divinidades primigenias o ctónicas al margen del devenir y de la

³⁰⁵ HESÍODO, *Teogonía*, 901.

³⁰⁶ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, V, 15, 5.

³⁰⁷ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, IX, 25, 4.

³⁰⁸ ROSE, H. J. (1928). *A handbook of Greek mythology*. London, Methuen & Co, p. 29.

³⁰⁹ HESÍODO, *Teogonía*, 904.

voluntad del resto de dioses. Es probable que ello se deba a un intento de modificar los mitos originales para que encajaran con el más tardío sistema patriarcal olímpico.

Esta postura tampoco era aceptable para Esquilo, Heródoto o Platón quienes consideraban a Zeus conocedor y administrador del destino de los mortales en tanto que soberano del orden establecido. Tanto él como el resto de inmortales podían dispensar al ser humano dichas, aflicciones, recompensas y castigos. Pero lo que cada mortal podría o no conseguir a lo largo de su existencia, su límite temporal y su finalidad predeterminada eran competencia exclusiva de las moiras.

La iconografía clásica representaba a las moiras como tres mujeres hieráticas, de aspecto severo y ataviadas con túnicas portando cada una de ellas sus atributos: Cloto, una rueca, Láquesis, una vara, una pluma o un globo del mundo, y Átropos, unas tijeras o una balanza. En otras ocasiones se les atribuye la apariencia de tres viejas hilanderas o tres melancólicas damas (una doncella, una matrona y una anciana, respectivamente). Théodore Chassériau se inspira en la caracterización de Átropos como una anciana para representar a las tres moiras con el aspecto de tres mujeres envejecidas siguiendo así el estereotipo medieval de la hechicera.

Las Hermanas Fatídicas de Macbeth, reelaboración shakesperiana de las tres moiras grecorromanas, subrayan el carácter maléfico y visionario de las mujeres de acuerdo a un discurso muy antiguo que señala a las mujeres como intermediarias con el mundo sobrenatural. Las pitias, las místicas y las brujas se perfilan como el nexo de unión entre el universo místico y demonológico y el mundo mortal. El reconocimiento de las mujeres como «dialogadoras» con fuerzas sobrenaturales les confiere un poder que causa recelo, temor y ambigüedad. El cristianismo eliminó la relación entre las mujeres y las divinidades (Pitia de Delfos) para cedérselo exclusivamente a los hombres en el seno de una jerarquía eclesiástica que no reconoce a las mujeres como sujetos activos en los oficios de culto. El discurso patrístico sólo mantiene el carácter intermediario de las mujeres en lo que respecta a los cultos demonológicos en los que las brujas se

convierten en las principales aliadas del diablo. Esta relación entre brujería femenina y cultos sobrenaturales es la que ofrece Chassériau en su interpretación de *Macbeth*; una visión que coincide con la proporcionada por Shakespeare en su obra literaria.



La hechicera y el gato negro, Paul Elie Ranson (1893)



LA MAGICIENNE, NARCISSE DÍAZ DE LA PEÑA (1880)

[LA MAGA]

Narcisse Díaz de la Peña fue un pintor de ascendencia española que tuvo un amplio reconocimiento en los círculos artísticos franceses. Inició su formación en los estudios de Sèvres donde desarrolla un estilo caracterizado por las composiciones coloristas de inspiración oriental. Posteriormente desarrolló un gran interés por el paisajismo de la Escuela de Barbizon y especialmente por las composiciones coloristas y boscosas de Théodore Rousseau.

La magicienne es un ejemplo de sus primeros trabajos en los estudios de Sèvres. La fascinación inicial del artista por el orientalismo se aprecia en el misterio que desprende la composición gracias a la vivacidad cromática, el volumen y la exuberancia de la joven. La pintura muestra a una joven ataviada con pequeñas joyas y un vestido rojizo que deja al descubierto uno de sus pechos. La perspectiva de la composición centra la atención en la pequeña vara que porta en su mano derecha. Éste es el único elemento que permite deducir que la joven es una maga. La combinación de la vara con la exuberancia de su cuerpo semidesnudo y el entorno selvático confieren a la obra una connotación mágica.

La figura de la bruja ha suscitado interés desde la Antigüedad, momento en el que se desarrolla uno de los estereotipos de hechicera que más ha influido en el imaginario popular: la bruja Circe de *La Odisea* de Homero. La capacidad de Circe para controlar a los hombres y a la naturaleza se percibe en la obra de Díaz de la Peña donde la maga suscita atracción y temor ante lo desconocido.

Según la mitología griega Circe era una diosa y hechicera, hija de Helios, titán preolímpico del Sol, y la oceánide Perseis, que vivió en la isla de Eea³¹⁰. El rasgo que define a Circe es su conocimiento sobre herboristería y pociones mágicas que le permite transformar a sus enemigos en animales mediante el uso de brebajes. Las fuentes literarias

³¹⁰ MARTÍN, R. (2004): *Diccionario de Mitología Clásica*. Espasa Calpe. p. 145.

que determinan el perfil de Circe en el imaginario colectivo son las obras de Homero. La *Odisea* describe la casa de Circe como una mansión de piedra que se alzaba en mitad de un profundo bosque en el que merodeaban leones y lobos; animales que, en realidad, no eran más que hombres víctimas de su magia.

Cuando Odiseo llegó a la isla de Eea ordenó el desembarco de la mitad de su tripulación mientras él permaneció en las naves. Circe invitó a los marinos a un banquete en el que previamente había hechizado la comida para adormecer a los hombres y transformarlos en cerdos. Sólo logró escapar Euríloco, que desde el principio había sospechado de Circe, quien avisó al héroe griego. Odiseo partió solo al rescate de sus hombres pero en el camino fue interceptado por Hermes, quien le mostró la planta moly que le serviría para protegerse del encantamiento. Cuando Circe no pudo convertirlo en animal, Odiseo la obligó a devolver a los hombres a su forma humana³¹¹.

Homero narra que la hechicera acabó enamorándose de Odiseo hasta el punto de ayudarle en su viaje de regreso a Ítaca después de que el héroe y su tripulación viviesen un año con ella en su isla. Según la *Odisea*, Circe le sugirió dos rutas alternativas para volver a Ítaca después de bordear la isla de las sirenas: bien dirigirse hacia las «rocas errantes», las islas Lípari, o atravesar el estrecho entre Escila y Caribdis, zona identificada con el Estrecho de Mesina³¹².

Hesíodo relata en la *Teogonía* que Circe tuvo tres hijos con Odiseo: Agrio, Latino y Telégono, quien gobernó a los tirsenos o etruscos³¹³. La mayoría de los poetas posteriores sólo suelen mencionar a este último como el hijo de ambos. Cuando Telégono alcanzó la edad adulta, Circe lo envió a buscar a su padre que había regresado a Ítaca mucho tiempo atrás. Telégono, al llegar al hogar de Odiseo, mató a su padre por accidente y llevó su cuerpo, junto con su viuda Penélope y su hijo Telémaco, de vuelta

³¹¹ HOMERO, *Odisea*, X, 302 - 306.

³¹² HOMERO, *Odisea*, XII, 56 - 110.

³¹³ HESÍODO, *Teogonía*, 963 y ss.

a Eea. Circe los hizo inmortales y desposó a Telémaco mientras que Telégono se casó con Penélope. Por su parte, Dionisio de Halicarnaso cita que el historiador Xenágoras afirmaba que Odiseo y Circe tuvieron tres hijos en común: Romo, Antias y Árdeas, epónimos de las ciudades de Roma, Anzio y Ardea, respectivamente³¹⁴.

Circe, heredera de Hécate, diosa de las tierras salvajes, de las encrucijadas y del destino, constituye el arquetipo de hechicera que se forja en la Europa Medieval. Los conocimientos sobre herboristería, su relación con los animales salvajes y la ubicación de su morada en el corazón del bosque son tres de los rasgos que van a caracterizar el imaginario brujo medieval y que ya están presentes en el mito de Circe.

Los saberes empíricos, en especial los relacionados con las plantas curativas y los partos, fueron duramente perseguidos a finales de la Edad Media³¹⁵. La mayoría de las acusaciones vertidas sobre las mujeres acusadas de brujería estaban relacionadas con la realización de supuestos abortos, malformaciones de los neonatos y alteración de los sentidos. La persecución de los conocimientos populares sobre ginetría coincide en el tiempo con la emergencia de la medicina como saber científico en las universidades; centros de saber vetados a las mujeres. Es posible establecer una relación entre la deslegitimación de la matronas y parteras en un contexto en el que los hombres comienzan a monopolizar el saber científico en unas universidades androcéntricas, masculinizadas y vetadas a las mujeres. Circe, con sus conocimientos sobre herboristería, personifica el conocimiento popular y empírico que las mujeres han ostentado tradicionalmente en el núcleo familiar.

La asociación histórica de las brujas con los animales salvajes y los entornos naturales constituye uno de los rasgos definitorios del estereotipo medieval de bruja, en especial su relación con los gatos, ranas y sapos³¹⁶.

³¹⁴ DIONISIO DE HALICARNASO, *Antigüedades romanas*, I, 72, 5.

³¹⁵ FEDERICI, S. (2011): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficante de sueños.

³¹⁶ CARO BAROJA, J. (1966): *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial.

El discurso patristico subrayó a lo largo de la Edad Media el carácter salvaje de las mujeres y la necesidad de ser sometidas a domesticación. La supuesta irracionalidad de las mujeres las convierte en sujetos imprevisibles que necesitan ser supervisados y controlados por sus esposos, padres y hermanos. Las reuniones de las brujas en aquelarres, convocados en espacios boscosos, subraya ese carácter selvático e irracional de las mujeres que se convierte en un foco de atracción de las fuerzas diabólicas si los hombres no interceden para «domesticar» a las mujeres en los espacios privados.

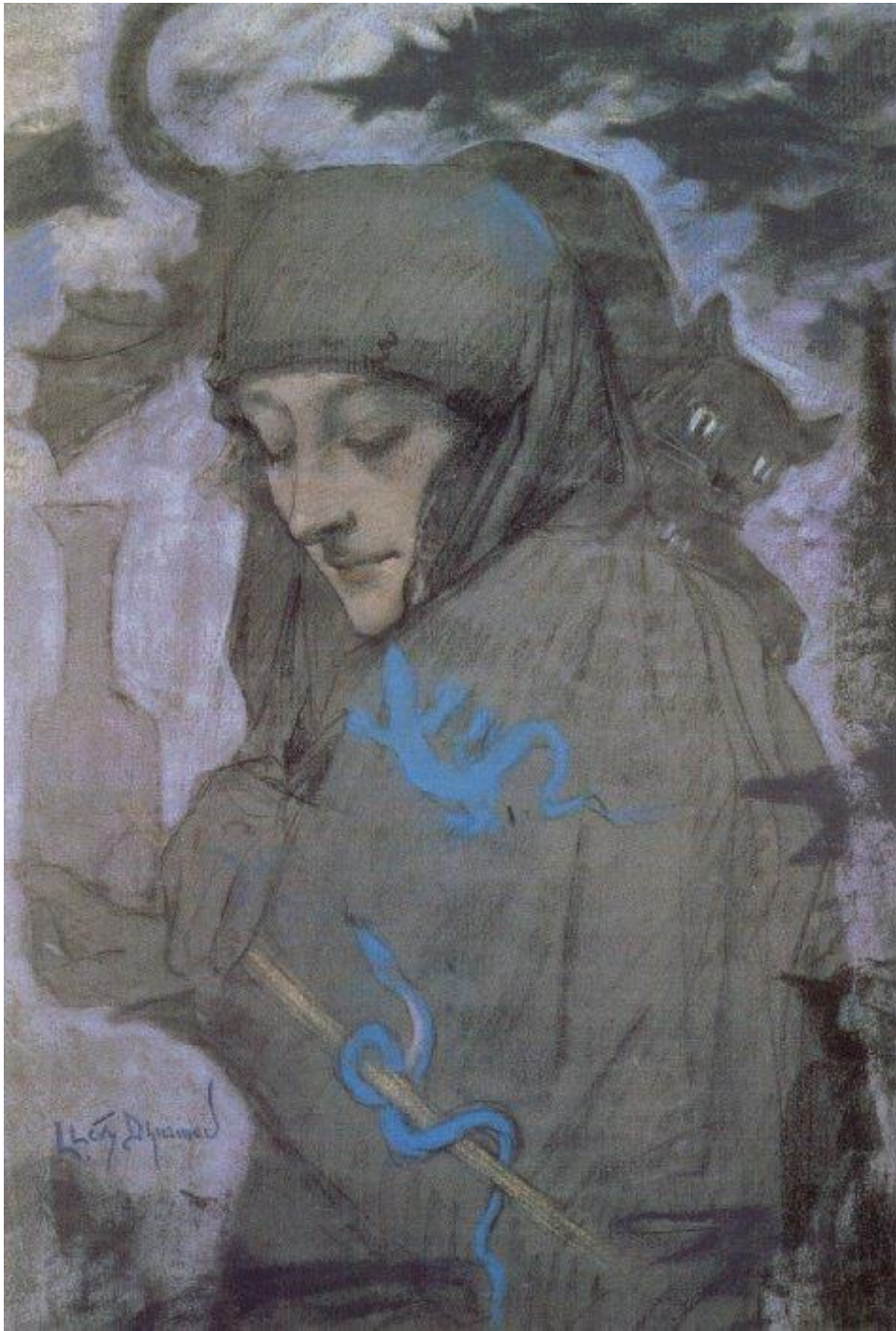
La obra de Narcisse Díaz es un ejemplo de la visión romántica de la hechicera. Una reelaboración del viejo mito que en el siglo XIX se une al simbolismo de la bohemia artística y a la diáspora zíngara; una imagen que contrasta con la iconografía decadente y grotesca de la obra de Châsseriau (ver *Macbeth y las tres hechiceras*). Narcisse no ahonda en el mito medieval de la bruja sino en la reelaboración frágil, romántica y renovadora de una modernidad que ensalza la idea de alteridad. Los movimientos de vanguardia del siglo XIX convierten a las mujeres zíngaras en un icono de la bohemia artística. El nacimiento del concepto de artista, entendido como un individuo entregado a las artes, se rodea de un halo de misterio desde mediados del siglo XIX en el que la pobreza, el alcohol y el láudano se convierten en el núcleo de un nuevo imaginario artístico.

El concepto de bohemia artística se forja a mediados del siglo XIX entre el Romanticismo y el Realismo. A partir de esos momentos, se empieza a valorar por encima de todo la libertad creativa del artista en medio de un universo simbólico en el que el artista desarrolla su creatividad en una marginación voluntaria o en su fracaso ante el público. Una visión del artista que se nutre del imaginario colectivo sobre los gitanos y vagabundos que comparten con los artistas la necesidad de vivir de forma más libre y auténtica. La vida bohemia se convierte así en uno de los grandes mitos de la modernidad.

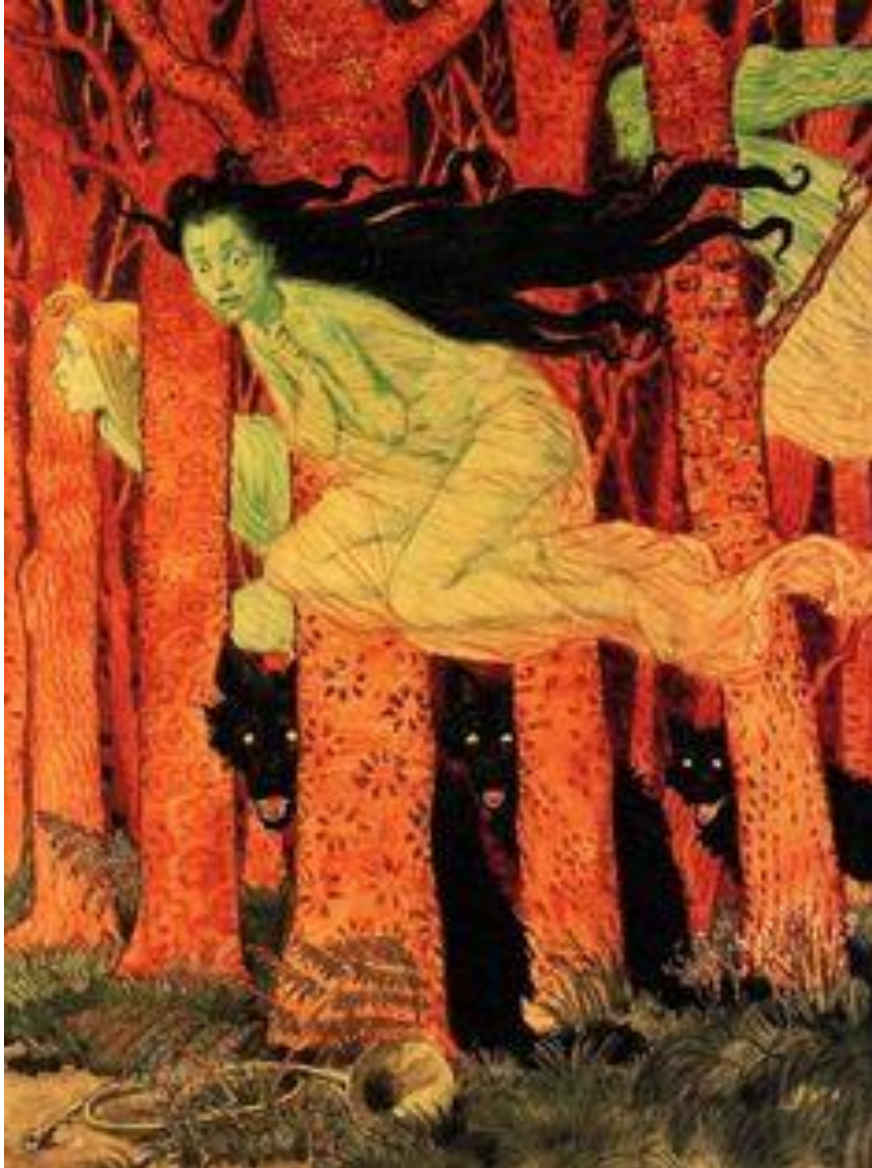
Este mito se inscribe dentro de la historia rica y compleja de la bohemia gitana cuyo nomadismo se ha proyectado como símbolo de una

vida sin normas ni ataduras, libre de las convenciones burguesas. De esta forma, cuando a mediados del siglo XIX muchos artistas rechazan las reglas y son rechazados por el sistema académico, se refugian en las buhardillas y en las tabernas de París. Convencidos de su talento e incomprensidos por la crítica, la bohemia artística comparte con los gitanos una marginalidad y una miseria que será, poco a poco, mitificada como premisa de libertad artística y espiritual.

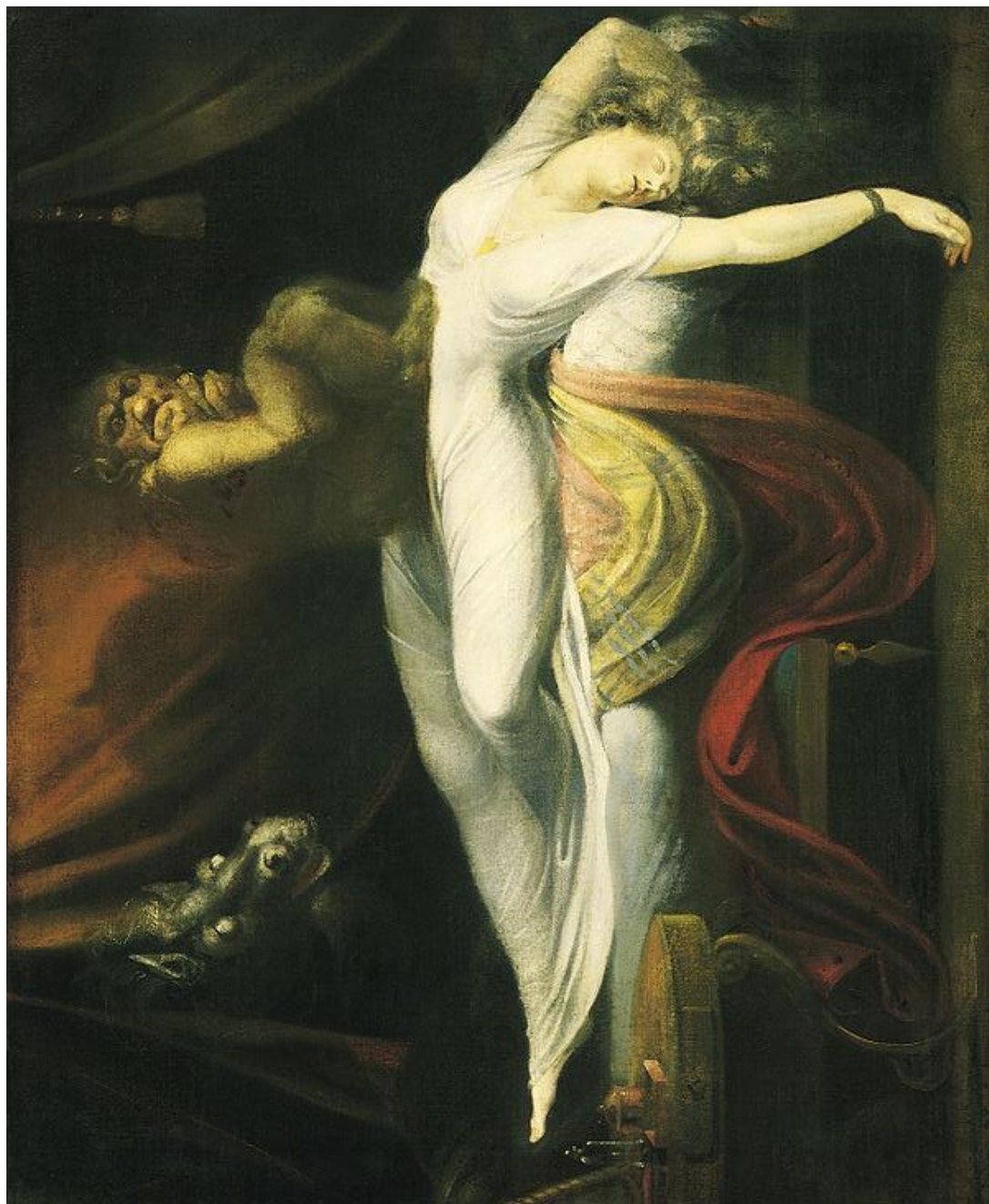
La bohemia gitana y la bohemia artística se convierten desde el siglo XIX en modelos privilegiados para los propios creadores que buscan representar y representarse en esa alteridad. El nomadismo gitano y, sobre todo, la imagen de las mujeres gitanas adivinas y echadoras de cartas, se convierten en un icono de la nueva bohemia artística. Goya, Watteau, Gainsborough, Teniers, Corot, Delacroix, Courbet, Manet, Degas, Sorolla, Sargent, Signac, Van Gogh o Picasso convierten los conocimientos mágicos de las gitanas en una nueva versión de la bruja medieval. La maga de Narcisse Díaz de la Peña es una reelaboración modernista de la libertad y sabiduría de unas mujeres libres e independientes de las ataduras de la moral burguesa.



La hechicera, Lucien Levy - Dhumer (1897)



Tres brujas y tres lobos, Eugene Grasset (1902)



THE NIGHTMARE, HENRY FÜSSLI (1781)

[LA PESADILLA]

Füssli, pintor de estilo manierista, a caballo entre el neoclasicismo y el romanticismo, realizó esta obra inspirándose en el *Sueño de Hécuba* de Giulio Romano. La fisonomía de la mujer representada en la escena corresponde a Anna Landoldt, sobrina de su amigo Johann Caspar Lavater, por la que el pintor sentía una gran pasión. Cabe remarcar que en el reverso del cuadro figura una composición titulada *Retrato de una mujer joven*, posiblemente Anna.

La obra se mostró por primera vez al público en 1782 y originó una gran conmoción en la mentalidad inglesa del siglo XVIII. En primer lugar, por la ausencia de referentes literarios concretos y, en segundo lugar, por los niveles ambiguos de fantasía y realidad que se entremezclan en la escena. En este sentido, la obra de Füssli presenta un aspecto contradictorio: mientras la superficie del cuadro y la técnica transmiten mesura y contención, las tintas frías y dramáticas y el mundo de sus personajes sumergen al espectador en un mundo fascinante y horrible, a medio camino entre el horror y lo sublime. La atmósfera de ensueño, su alusión al mundo de los demonios de la tradición inglesa y un ambiente de pesadilla convierten esta obra en un antecedente del surrealismo.

En la imagen, el incubo o un demonio masculino procedente de la imaginería germana, el rostro desencajado del caballo (referencia al caballo de Mefistófeles) y el ambiente tenebroso de la habitación contrastan con la belleza de la joven tendida sobre un diván creando una sensación de atracción y temor. ¿La composición muestra la antesala de una violación demoníaca o una relación sexual deseada secretamente por la joven? La dualidad entre sexualidad y muerte, atracción y temor, está presente en la demonología medieval y se acentúa en el imaginario moderno donde las vampiras del Romanticismo gótico transmiten una visión de la sexualidad castradora y placentera al mismo tiempo.

El discurso demonológico medieval consideraba que el carácter imperfecto, lascivo y sexual de las mujeres las convertía en las víctimas

perfectas para los demonios. Éstos pueden adoptar formas masculinas (íncubos) o femeninas (súcubos) para seducir a los mortales. Sin embargo, en la mayoría de las obras demonológicas medievales y modernas existen pocas muestras de relatos protagonizados por súcubos. Los tratadistas medievales consideraban que la brujería era cosa brujas por el carácter pecaminoso de las mujeres de ahí que los demonios adoptasen la forma de hombres para procrearse.

La composición de Füssli es una reelaboración modernista del sueño de Hécuba; un personaje de la mitología clásica que el pintor reinterpreta desde la perspectiva grotesca y demonológica que impregna el imaginario del Romanticismo Negro. En la mitología griega, Hécuba es la segunda esposa de Príamo, rey de Troya, y uno de los personajes de la *Ilíada*. Su genealogía fue tema de controversia en la Antigüedad porque, célebre por su fecundidad, las fuentes escritas aseguran que dio diecinueve hijos a Príamo; aunque autores como Eurípides hablan de cincuenta mientras que Apolodoro cita catorce³¹⁷.

La tragedia de Hécuba está ligada al destino de la guerra de Troya y a tres de sus hijos: Héctor, Paris y Polidoro. Poco antes de dar a luz a su segundo hijo, Paris, Hécuba tuvo un sueño profético que recuerda las capacidades adivinatorias de las sibilas: Hécuba vio salir de su seno una antorcha que prendió fuego a la ciudad de Troya. Consultados los adivinos, declararon que el niño que iba a nacer sería causa de la ruina de la ciudad. La incredulidad de Hécuba ante el carácter profético del sueño y su negativa a acabar con la vida de su hijo Paris convierte a Hécuba en un chivo expiatorio ante la caída de Troya.

Tras la guerra de Troya, los griegos convirtieron a Hécuba en esclava y fue entregada al héroe Odiseo en calidad de botín de guerra. Embarcada junto a otros esclavos, Hécuba llegó a Tracia donde descubrió que el rey Poliméstor había matado a Polidoro, uno de los hijos de Hécuba que había llegado a la ciudad huyendo de los horrores de la guerra, para apoderarse

³¹⁷ APOLODORO (ed. 1985). *Biblioteca mitológica*. Madrid, Editorial Gredos. Trad. y notas de M. Rodríguez de Sepúlveda.

de los bienes que había traído. Hécuba se vengó del rey sacándole los ojos antes de darle muerte.

Existen varias versiones sobre la muerte de Hécuba: que se suicidó por desesperación, que los griegos la asesinaron y que los dioses la convirtieron en una perra tras oír su aullido por la muerte de sus hijos. En cualquier caso, el carácter homicida de Hécuba y su asociación simbólica con los perros, según la tercera versión sobre su muerte, permiten establecer una asociación simbólica con Hécate, la diosa de la muerte, y Lilith, la primera mujer de Adán según algunas fuentes hebreas. Esta asociación subraya la preeminencia de los mitos clásicos.

La venganza es una conducta históricamente vinculada a la masculinidad, entendida como una proyección de los valores androcéntricos del patriarcado que incluyen el ensalzamiento de la violencia como rasgo definitorio. La violencia se perfila, por tanto, como un atributo aceptado y deseable en los grandes héroes en la medida en que son idealizaciones de los valores patriarcales. Sin embargo, el ejercicio de la violencia es un rasgo reprochable en las mujeres según los arquetipos de feminidad que han determinado el imaginario occidental.

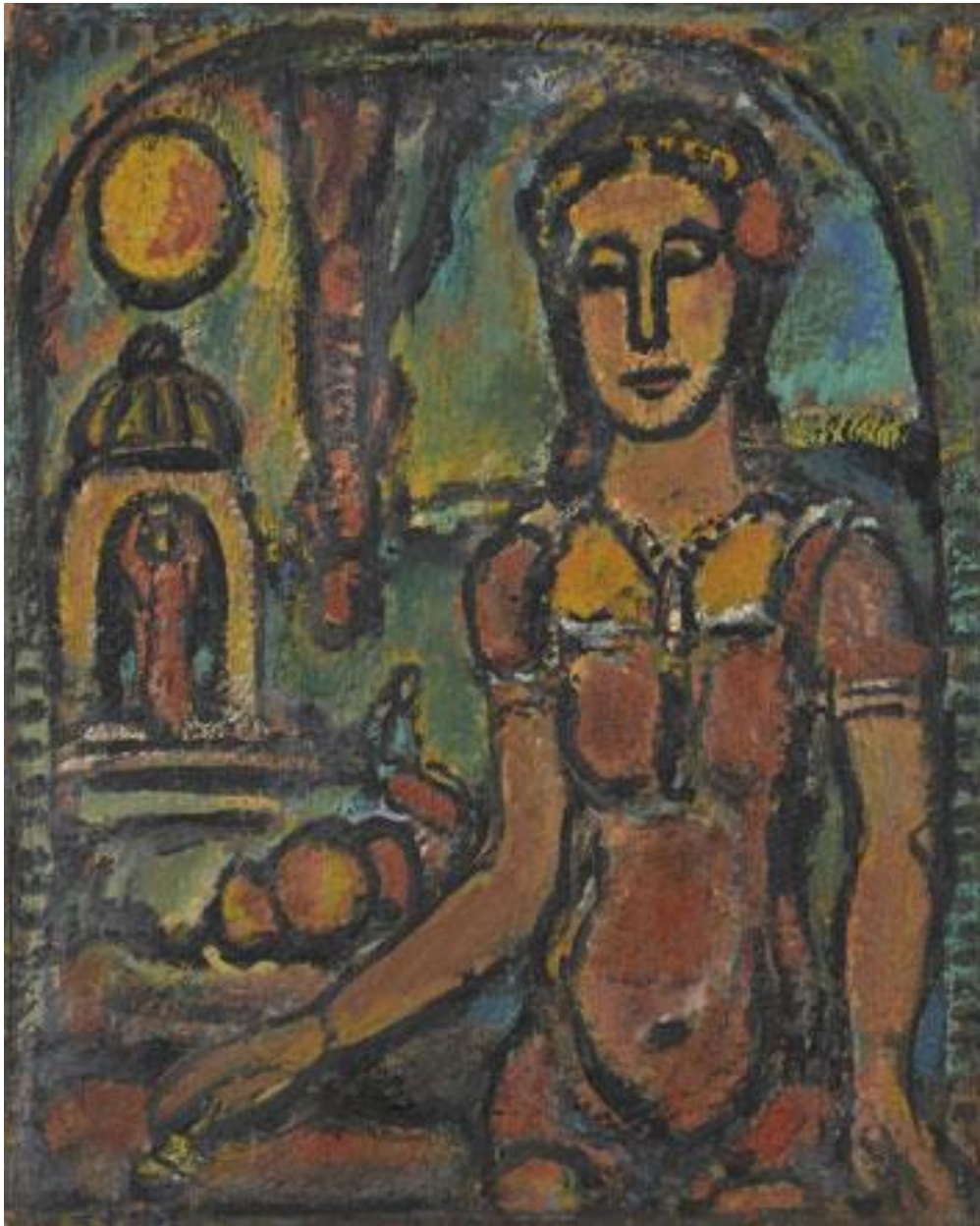
La violencia, y más aún la venganza, convierten a las homicidas en el arquetipo de la “antimujer”. La transgresión del concepto patriarcal de sumisión femenina resulta inadmisibles para un sistema que debe asegurar el mantenimiento de la prevalencia masculina para perpetuar un sistema desigual desde la perspectiva de género. La visión iconográfica de una mujer dando muerte a uno de los héroes del patriarcado, en este caso Polimestor, resulta a un tiempo reprochable y fascinante; una proyección simbólica del carácter castrador y seductor de las mujeres según el discurso patrístico.

Es una de las obras más emblemáticas de Füssli marcada por algunos de los rasgos definitorios del Romanticismo Negro: satanismo, horror, miedo, soledad, castración y erotismo. Füssli recrea en esta obra un mundo nocturno y teatral, con fuertes contrastes lumínicos, que

inspirará toda la imagería demonológica del siglo XIX y que confronta al espectador con sus propias ambigüedades internas.



El té, Willem van Mieris (1680)



LA PETITE MAGICIENNE, GEORGES ROUAULT (1949)

[LA PEQUEÑA MAGA]

Esta obra de George Rouault se encuadra en su serie pictórica sobre el mundo del circo. El título completo de la obra es *La petite magicienne, Cirque de l'arc en ciel* [*La pequeña maga, Circo del arco iris*] y constituye una reivindicación del carácter nómada, fronterizo y subversivo del ambiente cirquense que tanto atrajo la atención del público en la primera mitad del siglo XX.

Rouault siempre estuvo interesado en el mundo del circo pero su visión de los artistas cirquenses no es amable, divertida ni ociosa. La pasión de Rouault por el circo no tiene nada que ver con esa visión romántica que ve al payaso como algo divertido. Su interés no es decorativo sino existencial al mostrarlo como una metáfora de la tragedia de la vida. Así lo manifiesta cuando en 1921 la prestigiosa editorial Gallimard le pide un autorretrato para la cubierta de un pequeño libro sobre su obra. Rouault envía su retrato con un sombrero de payaso que posteriormente fue eliminado por la propia editorial. «He visto claramente que el payaso era yo, éramos nosotros (...) «ese traje rico y cubierto de lentejuelas nos lo da la vida, todos somos payasos más o menos puesto que nos escondemos detrás de nuestras propias máscaras personales»³¹⁸. Su fascinación por los carnavales, acróbatas y payasos procede fundamentalmente del carácter apátrida, marginal y en ocasiones mísero que rodeaba el mundo del circo en la primera mitad del siglo XX.

Sus prostitutas y artistas cirquenses, a pesar de su desnudez física y emocional representan la prostitución y el nomadismo con toda la inmoralidad y depravación que se les atribuía a principios del siglo XX. Estas figuras simbólicas se hacen en los años veinte cada vez más humanas. Su perspectiva, sin embargo, no es la del humanismo sino que

³¹⁸ ROUALT, Georges (2007): *Sobre el arte y sobre la vida*, Pamplona, Colección Cátedra Félix Huarte, Eunsá.

presenta la alternativa cristiana al absurdo que reflejan el surrealismo y el existencialismo. La respuesta para Rouault no está en un sentimentalismo color rosa, al estilo del llamado arte cristiano, sino en una visión que va más allá del humanismo para mostrarnos la verdadera humanidad. Esto es lo que ha fascinado a pensadores protestantes como Rookmaaker³¹⁹.

Esta obra de Rouault enlaza con la fascinación que despertaron las magas, adivinas, tarotistas y médiums desde finales del siglo XIX. La legendaria vinculación de las mujeres con el mundo sobrenatural evolucionó a lo largo de los siglos desde el poder adivinatorio de las pitias griegas hasta las espiritistas del siglo XIX. El supuesto carácter selvático e irracional de las mujeres, en línea con el discurso patrístico, convierte el antiguo poder maléfico de las brujas en un nuevo poder místico, profético y adivinatorio a la luz de los desastres causados por los un siglo en guerra.

Uno de los referentes literarios que perfilan el estereotipo de la maga moderna, convertida en atracción circuense y en adalid de los salones burgueses del siglo XIX, fue la creatividad desbordante de Sir Arthur Conan Doyle. De familia católica y médico, Arthur Conan Doyle (1859-1930) se adhirió al fervor espiritista cuando todavía no era un escritor de éxito. Había leído obras del juez y legislador estadounidense John Edmonds y del naturalista inglés Alfred Russel Wallace, ambos devotos espiritistas, y le habían convencido. «Después de sopesar la evidencia, no podía dudar más de la existencia de los fenómenos [mediúmnicos] de lo que podía dudar de la de leones en África, a pesar de que he estado en ese continente y nunca he tenido oportunidad de ver uno», escribía en una carta a la revista espiritista *Light* el 2 de julio de 1887.

Esta credulidad por el mundo del más allá es el motor que lleva a Doyle a recrear un universo sobrenatural habitado por hadas que impulsa un imaginario romántico, femenino y selvático. Entre 1917 y 1920, dos adolescentes se fotografiaron con supuestas hadas en una zona boscosa del norte de Inglaterra. Las imágenes cautivaron a Arthur Conan Doyle

³¹⁹ ROBADOR, O. (2004): *Georges Rouault. Al margen de las doctrinas*, Pamplona, Eunsá.

quien dedicó al fenómeno su obra *El misterio de las hadas* (1921). «Es posible que los hechos que vamos a contar en este libro saquen a la luz la estafa más fabulosa jamás hecha al público, pero tal vez el futuro, por el contrario, muestre que estos hechos constituyen un hito de la historia de la Humanidad»³²⁰, indicaba al comienzo del ensayo el autor de Sherlock Holmes.

Doyle creía que las instantáneas correspondían a un fenómeno real, ya que, «antes incluso del descubrimiento de las fotografías de hadas, se habían recogido gran número de testimonios irrefutables sobre la vida de estas pequeñas criaturas». Espiritista confeso, investigó el caso junto al teósofo Edward Gardner. Para el novelista, era cuestión de tiempo que la existencia de los seres del bosque, como la de los espíritus, fuera admitida por la ciencia. «Habrá cada vez más cámaras fotográficas. Aparecerán otros casos bien autenticados. Estos pequeños seres que parecen vivir a nuestro lado, que no se distinguen de nosotros más que por una ligera diferencia de vibración, nos resultarán familiares»³²¹, auguraba.

La historia de las hadas de Cottingley habría acabado ahí de no ser porque Polly Wright, la madre de una de las niñas, era aficionada al ocultismo. En 1919, en una conferencia de la Sociedad Teosófica, organización esotérica fundada por Helena Blavatsky, Polly Wright comentó al conferenciante que había visto fotos de hadas reales. La noticia llegó al líder teósofo Edward Gardner y de éste a Doyle en mayo de 1920. El escritor estaba preparando entonces un artículo sobre las hadas para el número de Navidad de *The Strand Magazine*. Cuando la revista salió a la venta, las hadas del bosque de Cottingley se convirtieron en una atracción periodística.

Tras consultar a varios especialistas, Doyle y Gardner concluyeron que las fotos eran auténticas. Querían ver confirmadas sus creencias en seres extrarodinarios. Por eso, restaron importancia a los testimonios de quienes sospechaban que las imágenes eran trucajes. Así, en el prefacio

³²⁰ CONAN DOYLE, Sir Arthur (1921): *El misterio de las hadas*, Barcelona, Anagrama.

³²¹ CONAN DOYLE, S. A. (1921)

de *El misterio de las hadas*, el novelista advertía: «A los escépticos les pido que no se dejen engañar por el sofisma consistente en decir que, puesto que un profesional del fraude que sea diestro en el arte de la falsificación puede reproducir un objeto semejante al original, también éste, por consiguiente, se ha conseguido de manera fraudulenta»³²².

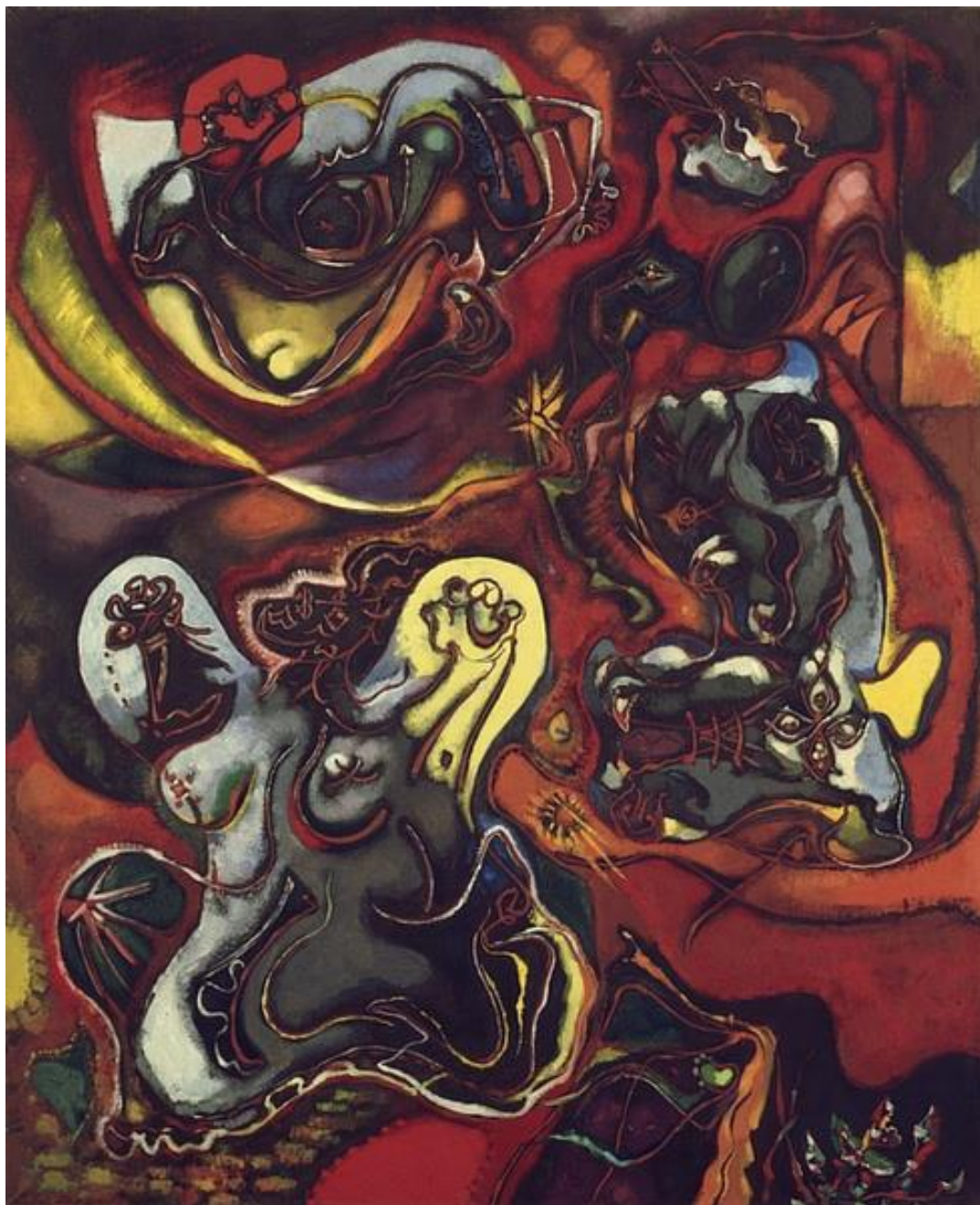
Doyle prefería creer que dos adolescentes habían fotografiado hadas a seguir las pistas que apuntaban a una de las niñas como autora del engaño. Porque fue Elsie, una de las niñas, quien dio vida a los seres del bosque de Cottingely. La composición formada por las cuatro hadas que bailan frente a Frances es una copia de una ilustración de un libro infantil de 1915. La niña dibujó las hadas, les puso unas alas, recortó las siluetas y las sujetó delante de su prima con alfileres de sombrero. A los 80 años, Elsie confesó a la revista *The Unexplained* que las cinco fotos eran montajes. Como había adelantado el 5 de enero de 1921 el diario australiano *The Truth*, y antes Arthur Wright, «para explicar estas fotografías de hadas lo que se requiere no es un conocimiento de los fenómenos ocultos, sino de los niños».

En cualquier caso, y al margen de la polémica que despertó el caso del bosque de Cottingely, la profusa actividad esotérica de uno de los autores más famosos de la Inglaterra de principios del siglo XX, contribuyó a expandir el gusto por lo sobrenatural y el fenómeno de las médiums. Mujeres que enlazan con la esfera de lo sobrenatural, niñas etéreas capaces de contactar con el mundo invisible; herederas de las hechiceras clásicas.

³²² CONAN DOYLE, Sir Arthur (1921).



Vuelo de brujas, Goya (1797)



LA PITHYE, ANDRE MASSON (1943)

[LA PITIA]

La trayectoria vital de Masson refleja las huellas de los diversos movimientos de vanguardia que surgen en la primera mitad del siglo XX. La inspiración derivada de las obras de Paul Cézanne, el interés de Masson por el cubismo a raíz de su amistad con el pintor Juan Gris, el influjo del primer surrealismo, su aproximación al expresionismo y la llegada a una cuasi abstracción determinan en Masson una visión muy heterogénea del arte de vanguardia. No obstante, a lo largo de toda su trayectoria hay una serie de constantes que nutren la creación artística de Masson: la naturaleza, las metamorfosis, la violencia, el amor y la muerte y los temas mitológicos.

Los temas mitológicos, de los que forma parte *La pitia*, aparecen de manera dominante a partir de 1932. El laberinto, el amor contra-natura de Pasiphae con el Minotauro o de Teseo y Ariadna están en continua relación a lo largo de toda su obra con sus pasiones, la violencia del amor, del sexo, las metamorfosis de la propia naturaleza y, en resumen, con la vida y la muerte³²³. *La pitia* recoge la relación intrínseca entre la vida y la muerte presente en los temas mitológicos convirtiendo a la sacerdotisa de Delfos en el enlace entre las pasiones humanas y el universo apolíneo.

Fascinado por la mitología clásica, André Masson establece una similitud simbólica entre la pitia y la poesía preconizada por el surrealismo. En el momento de la llamada «suspensión», a principios de los años veinte, el surrealismo había explorado los recursos de la poesía inspirada en el subconsciente. La poesía surrealista se caracterizó por una vocación libertaria sin límites y por la exaltación de los procesos oníricos, del humor corrosivo y de la pasión erótica concebidos como armas de lucha contra la tradición cultural burguesa. Estas ideas se expresaron a

³²³ MAYAYO, P. (2002): *André Masson. Mitologías*. Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, D.L.

través de técnicas literarias como la «escritura automática», las provocaciones pictóricas y las ruidosas tomas de posición públicas³²⁴.

La pitia de Masson recoge la experimentación que impulsa la poesía surrealista en lo referente a la hegemonía del inconsciente y del automatismo creativo. El automatismo parte del hecho de que la creatividad pura solo pertenece a la naturaleza y por tanto aprendemos a copiar a través de la observación atenta, la intuición y la atención suspicaz a nuestro inconsciente. Por tanto, todos los medios de expresión son válidos. André Breton definía el surrealismo como «automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, escrito o de cualquier modo el funcionamiento real del pensamiento»³²⁵. Es decir, un dictado del pensamiento sin intervención alguna de la razón.

André Masson vio en la figura clásica de la pitia un referente clásico del inconsciente y lo onírico; una ménade en trance dionisiaco y psicodélico producto del automatismo psíquico. Masson ensalza el carácter onírico de las pitias, interlocutoras entre el dios Apolo y el mundo terrenal, mediante un cromatismo grotesco que invoca a la naturaleza telúrica del espectador.

Las pitias o sibilas encarnan la vertiente selvática, sobrenatural e irracional que el imaginario clásico atribuyó a las mujeres en base a su supuesta inferioridad respecto a los varones³²⁶. Es ese carácter irracional el que convierte a las mujeres en «instrumentos vehiculares» de los designios divinos. Su naturaleza, más cercana al salvajismo que a la racionalidad, propicia que las sacerdotisas se vinculen a los cultos oraculares y los misterios eleusinos frente a los cultos panhelénicos.

Esta prefiguración de las pitias como instrumentos de transmisión de los designios de Apolo influye en el posterior arquetipo de la bruja

³²⁴ SPECTOR, J. (2003). *Arte y escrituras surrealistas (1919-1939)*. Madrid, Editorial Síntesis.

³²⁵ BRETON, A. (1924): *Manifiesto del Surrealismo*.

³²⁶ POMEROY, S. (1990): *Diosas, ramera, esposas y esclavas: mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid, Akal.

medieval. La demonología bajomedieval describe a las brujas como mujeres que subordinan su voluntad a los intereses satánicos encarnados en incubos y demonios³²⁷. Esta vinculación de las mujeres con la esfera de lo inconsciente, lo onírico y lo inexplicable, según el imaginario patriarcal, determina que ellas sean las pitias, las brujas, las médiums y las adivinas desde la Grecia clásica hasta el movimiento espiritista del siglo XIX. El surrealismo recoge esta tradición manteniendo en el tiempo la percepción de las mujeres como brujas y videntes.

El surrealismo construyó diversos imaginarios sobre las mujeres, identificándolas con la figura de la femme fatale y la mujer-niña pero también con la de la vidente y la hechicera. Elaboró, por un lado, imágenes de mujeres para «ser miradas» y, por otro, imágenes de la mujer que «ve»: la vidente, la adivinadora, la hechicera, la pitia moderna encarnada en los cuentos de Charles Perrault y de los hermanos Grimm.

Algunas artistas vinculadas al surrealismo se ocuparon de analizar estos imaginarios populares como Xavière Gauthier³²⁸ y Hélène Vanel, cuyo nombre era el único que aparecía, junto al de André Breton, en la invitación para la inauguración de la exposición parisina de 1938. Vanel, artista y bailarina, representó a medianoche, vestida con un camisón desgarrado, el papel de una hechicera que haciendo gestos de conjuro con la mirada fija y las manos alzadas, «embrujaba» al grupo de artistas surrealistas (hombres) que la rodeaban.

El surrealismo perfila una imagen de la femme fatal como brujas cuyo estereotipo nacía fundamentalmente de las lecturas de *La Sorcière* de Michelet, identificándolas como mujeres sabias, rebeldes, enigmáticas y bellas. Incluso algunas artistas surrealistas fueron identificadas con esta imagen. André Breton describió a Leonora Carrington como una joven y hermosa bruja que poseía «el iluminismo de la locura lúcida»³²⁹; una identificación que comparte con Remedios Varó en el exilio mexicano que

³²⁷ KRAMER & SPRENGER (2004): *Malleus Maleficarum*, Valladolid, Maxtor.

³²⁸ GAUTHIER, X. (1971): *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, coll. Idées.

³²⁹ GAUTHIER, X. (1971)

ambas vivieron. El poeta Octavio Paz escribió sobre ellas: «Hay en México dos artistas admirables, dos hechiceras hechizadas...»³³⁰.

La pitia surrealista de Masson puede interpretarse como una reelaboración modernista del paradigma patriarcal de la mujer-medium. La supuesta capacidad de las mujeres para entablar contacto con el mundo salvaje, sobrenatural e inexplicable (pathos) las convierte en un vehículo transmisor con las divinidades. La demonología medieval ya argumentó que era la supuesta inferioridad moral de las mujeres y su carácter selvático e irracional el factor que desencadenaba su inclinación hacia los asuntos sobrenaturales.

El surrealismo, una de las grandes corrientes artísticas de vanguardia que ha marcado el siglo XX, retoma el pensamiento medieval que cosifica a las mujeres como sujetos inclinados naturalmente hacia la irracionalidad y el mundo onírico. Es precisamente la fascinación que siente el surrealismo por las esferas no visibles de la existencia, por el subconsciente y los sueños, el elemento que convierte a la «mujer profética», la médium, la mujer inerte que habla por boca de los hombres (en este caso por boca del dios Apolo) en una de las musas de vanguardia.

La obra de Masson puede relacionarse con el fervor popular que desde el siglo XIX despierta la doctrina espiritista donde las mujeres se convierten en el foco que canaliza la unión entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Una conexión que procede de la Antigua Grecia donde se aceptaba la creencia de que los difuntos del Hades podían entrar en contacto con el mundo de los vivos a través de rituales mágicos en los que las mujeres desempeñaban un papel fundamental.

³³⁰ GAUTHIER, X. (1971)



La fortuna de la Buena Ventura, Nicolas Regnier (1626)

DEFORMIDAD, MUERTE Y CASTRACIÓN

«¿No sabes que tú eres Eva? (...) Tú eres la puerta del diablo, tú eres la que abriste el sello de aquel árbol, tú eres la primera transgresora de la ley divina».

(Tertuliano, *De cultu feminarum*).



Salomé, Tiziano (1550)



L'ENIGME, GUSTAVE DORÉ (1871)

[EL ENIGMA]

Gustave Doré fue un artista francés muy polifacético. Pintor, escultor, grabador e ilustrador, destacan sobre todo sus ilustraciones de las obras literarias de Honoré de Balzac, Lord Byron, Edgar Allan Poe, Dante Alighieri y François Rabelais.

La derrota de Francia en la guerra franco-prusiana (1870) sumió a Gustave Doré en un periodo de profunda aflicción. Justo después del final de la guerra realiza las obras monumentales *El Enigma*, *El Águila negra de Prusia* y *La defensa de París*; composiciones inspiradas en la guerra y realizadas en tonos grisáceos que se presentaron bajo el título general *Recuerdos de 1870*. De los tres lienzos, *El Enigma* es indudablemente el más trágico en su reflejo de las terribles consecuencias de la guerra.

El cuadro asombra por su aspecto uniforme y monocromo que crea una atmósfera de desolación y muerte. Los cadáveres sobre el campo de batalla y la ciudad de París humeando en el horizonte ilustran la sinrazón de la guerra. En el centro de la composición destaca la posición sumisa y afligida de una mujer alada, tal vez la encarnación de Francia o quizás la personificación de la Conciencia, que postrada ante la Esfinge le suplica que le revele el enigma eterno que lleva a los hombres a luchar unos contra otros. La esfinge, monstruo mitológico con cuerpo de león y rostro de mujer, se muestra llena de compasión, más cerca de la esfinge de la religión egipcia, guardiana del mundo subterráneo, que del monstruo al que se enfrenta Edipo en la mitología griega.

Doré vuelve con esta imagen a las visiones apocalípticas de sus ilustraciones para *El Infierno* de Dante (1861). Más que la derrota, el artista quiere significar el fin de un mundo. En la venta póstuma de las obras de Doré, el cuadro iba acompañado de dos versos escogidos por el mismo pintor y extraídos del poema de Víctor Hugo «À l'Arc de Triomphe» de la obra *Voix intérieures*: «Ô spectacle! ainsi meurt ce que les peuples font! Qu'un tel passé pour l'âme est un gouffre profond!» [Oh, espectáculo, así

muere el legado de los pueblos! El pasado es un profundo abismo para el alma!]³³¹.

En la composición de Doré destaca la utilización de un monstruo femenino del imaginario clásico en una escena de muerte y destrucción moderna. La monstruosidad femenina se sitúa al servicio del concepto de destrucción y castración. En la mitología griega, la esfinge era un demonio de destrucción y mala suerte que se representaba con rostro de mujer, cuerpo de león y alas de ave. Un análisis del mito de la esfinge desde una perspectiva de género permite ver sus implicaciones en el discurso misógino grecorromano y sus implicaciones en autores y artistas posteriores.

Hesíodo ya describió en su *Teogonía* el origen fantástico de la esfinge al hacerla hija de la Quimera y de Ortro, el terrible perro hermano de Cerberos³³². Laso de Hermíone no compartía esa opinión y considera que es hija de Equidna, la bella ninfa con cola de serpiente, y del poderoso Tifón³³³. Higino³³⁴ y Apolodoro³³⁵ comparten la misma opinión de Laso de Hermíone.

Al margen de las diferencias acerca de su origen mitológico, la mayoría de los escritores de la antigüedad subrayan el carácter monstruoso y quimérico de la esfinge que comparte rasgos femeninos con atributos animales; una asociación simbólica que reitera la naturaleza selvática y animal de las mujeres³³⁶. Hay algunos autores que dan a

³³¹ Según consta en el catálogo de venta del taller del artista. El catálogo se realizó en 1885 para la venta póstuma de sus obras y se conserva en los fondos del Museo de Orsay.

³³² HESÍODO, *Teogonía* 325.

³³³ LASO, frag. 706 A.

³³⁴ HIGINO, *Fábulas* 151.

³³⁵ APOLODORO, Biblioteca mitológica 3.5.7

³³⁶ A diferencia de las esfinges egipcias que tenían atributos masculinos, las esfinges griegas tienen cuerpo de mujer. Heródoto empleó el término androesfinge para designar a las esfinges egipcias y distinguirlas de las griegas (Heródoto, *Historia* ii.175).

entender que se trata de una especie animal. Plinio el Viejo, por ejemplo, se pronuncia en ese sentido destacando su pelaje pardo rojizo como rasgo característico³³⁷. Sin embargo, la mayoría de los autores subrayan su naturaleza humana y femenina como rasgo esencial. Apolodoro las describe como monstruos con rostro de mujer, pechos, extremidades de león y alas de pájaro³³⁸. Estacio precisa que tenían el rostro pálido, la boca llena de veneno, ojos como brasas y alas siempre manchadas de sangre humana³³⁹.

Hesíodo califica a la esfinge como «ruina de los cadmeos»³⁴⁰, aludiendo a los tiempos en que «llegó desde la parte más lejana de Etiopía»³⁴¹ para causar el terror en los campos que circundaban la ciudad de Tebas. Todas las fuentes clásicas indican que la esfinge fue enviada por un dios pero no hay acuerdo sobre cuál fue el responsable. La mayoría de los autores señala que fue la vengativa Hera, opinión que sostienen, entre otros, Apolodoro³⁴² y el autor de *Escolio a las Fenicias*. Señala este último que el motivo de la diosa habría sido la impunidad en la que quedaron los tebanos tras el rapto y la seducción que Layo, rey de Tebas, cometiera sobre el joven Crisipo³⁴³. También se menciona que fue enviada por Dioniso y Ares, vinculando las razones de este último al episodio en el que su hijo Dragón fue muerto a manos de Cadmo, el fundador de Tebas³⁴⁴. Eurípides, por su parte, señala que la envió Hades³⁴⁵.

La esfinge se instaló en uno de los montes del oeste de la ciudad de Tebas, el Ficio³⁴⁶ o el Antedón³⁴⁷, desde donde se dedicó a asolar la

³³⁷ PLINIO, *Historia Natural*, 8.

³³⁸ APOLODORO, *Biblioteca mitológica* 3.5.7

³³⁹ ESTACIO, *Tebaida* ii.156.

³⁴⁰ HESÍODO, *Teogonía*, 328.

³⁴¹ *Escolio a Eurípides, Fenicias*, 1760.

³⁴² APOLODORO, *Biblioteca mitológica* iii.5.8.

³⁴³ *Escolio a la Teogonía de Hesíodo* 326.

³⁴⁴ OVIDIO, *Las metamorfosis*, Libro 3, 1-137.

³⁴⁵ EURÍPIDES, *Fenicias*, 810.

³⁴⁶ APOLODORO, *Biblioteca mitológica* iii.5.8.

campiña tebana, destruir las siembras y estrangular con sus garras a todos aquellos que no fueran capaces de resolver sus enigmas. Según Apolodoro³⁴⁸, la esfinge había aprendido de las Musas el arte de formular enigmas. En esta línea Aristófanes el gramático relata que Edipo mismo la llamó musa ya que el manejo de las palabras y el canto eran habilidades propias de las musas³⁴⁹. Pausanias, a su vez, afirma que la esfinge cantaba sus enigmas³⁵⁰ mientras que Sófocles la llama «cruel cantora»³⁵¹.

Apolodoro describe el acertijo que formula Apolodoro en los siguientes términos. «¿Qué ser provisto de voz es de cuatro patas, de dos y de tres?»³⁵². Existen pequeñas variaciones del acertijo en los textos de Diodoro Sículo³⁵³ y Aristófanes el gramático³⁵⁴ pero todos comparten el grueso del acertijo.

Varios héroes trataron de resolver el enigma de la esfinge encontrando finalmente la muerte. Ante tal situación Creonte, el rey de Tebas, hizo una proclama a toda Grecia prometiendo el reino y la mano de su hermana Yocasta a quien resolviera el enigma de la esfinge³⁵⁵. Sólo Edipo, el hijo perdido de Layo y Yocasta, lo interpretó correctamente. Según Aristófanes, estas habrían sido las palabras con que Edipo respondió a la Esfinge: «Escucha, aun cuando no quieras, Musa de mal agujero de los muertos, mi voz, que es el fin de tu locura. Te has referido al hombre, que cuando se arrastra por tierra, al principio, nace del vientre de la madre como indefenso cuadrúpedo y, al ser viejo, apoya su bastón como un tercer pie, cargando el cuello doblado por la vejez.»³⁵⁶

³⁴⁷ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, IX .26.2.

³⁴⁸ APOLODORO, *Biblioteca mitológica* iii.5.8.

³⁴⁹ ARISTÓFANES el gramático, *Argumento sobre Edipo Rey*.

³⁵⁰ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, IX .26.2.

³⁵¹ SÓFOCLES, *Edipo Rey*, 35.

³⁵² APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, iii.5.8.

³⁵³ DIODORO SÍCULO, *Biblioteca histórica* iv. 64.3-5.

³⁵⁴ ARISTÓFANES el gramático, *Argumento sobre Edipo Rey*.

³⁵⁵ HIGINO, *Fábulas* 67.

³⁵⁶ ARISTÓFANES el gramático, *Argumento sobre Edipo Rey*.

Según Higino y Estacio, al escuchar la respuesta de Edipo, la esfinge saltó desde su guarida en el monte en busca de la muerte³⁵⁷. Hay diferentes versiones de este episodio del mito. Apolodoro afirma que no saltó desde un monte sino desde la acrópolis de Tebas³⁵⁸. Eurípides señala que no saltó sino que fue el propio Edipo quien le arrojó montaña abajo³⁵⁹. Como recompensa, Edipo se casó con la reina, su verdadera madre, y se convirtió en el regente de Tebas.

Las mujeres tienen una importancia central en el mito de la esfinge. La esfinge es un monstruo femenino castrador y devorador capaz de despedazar los cuerpos de los héroes griegos con sus garras. Pero además, el arte de formular los enigmas es una habilidad aprendida de las musas o diosas inspiradoras de la música y, según las figuraciones posteriores, impulsoras de la poesía, las artes y las ciencias. Originariamente las musas no pueden ser consideradas representaciones monstruosas de la feminidad en la medida en que son inspiradoras de las artes. Sin embargo, el episodio de las ninfas y la esfinge pone de manifiesto el riesgo que padece cualquier don, habilidad o arte que posean las mujeres debido a la imperfección de su naturaleza. Es un episodio con reminiscencias al mito de Pandora en el que la mujer no es la portadora directa del mal pero sí la intermediaria que lo desencadena³⁶⁰. Una visión de la naturaleza femenina que se repite en el pasaje de la Eva bíblica por cuya curiosidad de desencadena la expulsión edénica³⁶¹.

La intervención de Yocasta y Edipo contribuye, finalmente, a introducir en el mito el tabú del incesto. Edipo, desconociendo la identidad de Yocasta, contrae matrimonio con ella como recompensa por resolver el enigma de la esfinge. Yocasta al descubrir que Edipo era su hijo se dio muerte colgándose en el palacio mientras que Edipo se quitó los ojos con

³⁵⁷ ESTACIO, *Tebaida* ii.159. Higino, *Fábulas* 67.

³⁵⁸ APOLODORO, *Biblioteca mitológica* iii.5.9.

³⁵⁹ EURÍPIDES, *Fenicias* 1504 y sig.

³⁶⁰ HESÍODO, *La Teogonía*, 535-570; *Los trabajos y días*, 47-58.

³⁶¹ (*Génesis* 3:16).

los broches del vestido de Yocasta, huyó³⁶², fue exiliado de Tebas³⁶³ o permaneció encerrado en palacio³⁶⁴ según las distintas fuentes clásicas.

La inclusión de la iconografía de la esfinge en la composición de Doré confiere a la obra un carácter de monstruosidad femenina muy destacado. La esfinge, personificación del enigma y la muerte, se perfila como la depositaria del misterio de la guerra. Francia, representada en el ángel alado, pregunta suplicante a la esfinge el por qué de la guerra mientras se mantiene en una actitud hierática. La esfinge no puede ofrecer respuestas sólo formularlas por lo que el destino de Francia no descansa en la sabiduría de la esfinge sino en la capacidad de la nación para buscar sus propias respuestas a la sinrazón de la guerra. La esfinge de Doré, como portadora de la muerte y la violencia, pone de manifiesto (igual ya lo hiciera Henri Rousseau en *La Guerra*) la vertiente femenina de la guerra, la sed de violencia de la naturaleza femenina que bajo el halo de la seducción promueve en enfrentamiento entre los hombres. La esfinge, junto a las amazonas, representa el poder castrador y destructor de la guerra bajo la iconografía del cuerpo femenino.

³⁶² HIGINO, *Fábulas*, 67.

³⁶³ HOMERO, *Odisea*, xi, 275.

³⁶⁴ APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, iii, 5,9.



El gran masturbador, Salvador Dalí (1929)



LA GUERRE, HENRI ROUSSEAU (1894)

[LA GUERRA]

Henri Rousseau, uno de las mayores exponentes del movimiento naif en Francia, obtuvo el reconocimiento internacional tras su participación en el Salon des Independants de 1886. Allí expuso su obra *Soirés au carnaval* (*Velada en carnaval*) que le otorga los elogios de artistas como Paul Gauguin, Georges Seurat, Henri Matisse, Pablo Picasso y Felix Vallotton quien llega a afirmar que las obras de Rousseau son «el Alfa y Omega de la pintura»³⁶⁵.

Más de veinte años después del conflicto franco-prusiano de 1870 y de la Comuna de París de 1871, Rousseau aún seguía marcado por estos acontecimientos bélicos como se vislumbra en su composición *La Guerra*. En el Salón de los Independientes de 1894, esta obra fue recibida de manera desigual por la crítica. Algunas denunciaron con vehemencia su «aspecto torpe» mientras que otras la ensalzaron con entusiasmo por su total independencia de estilo. El pintor Louis Roy escribió en *Le Mercure de France*:

«Esta manifestación ha podido parecer extraña porque no evocaba ninguna idea de algo ya visto. ¿A caso no es esto una calidad principal? [Rousseau] tiene el mérito, escaso hoy en día, de ser absolutamente personal. Tiende hacia un arte nuevo...»³⁶⁶.

Rousseau sitúa en el centro de la composición un personaje femenino, casi una niña, que alza una espada y una antorcha mientras cabalga un monstruo híbrido inspirado en la iconografía de los jinetes del Apocalipsis recogidos en el *Libro de las Revelaciones*³⁶⁷. La niña ennegrece los árboles a su paso causando fuego y destrucción y erigiéndose en una personificación de los peores instintos de la humanidad; en la victoria de la muerte sobre la vida.

³⁶⁵ Ficha museográfica de la obra procedente del Museo de Orsay.

³⁶⁶ Ficha museográfica de la obra procedente del Museo de Orsay.

³⁶⁷ (*Apocalipsis*, 6: 1-8).

La niña, de actitud salvaje y cabellos despeinados que parecen crecer de las propias crines del monstruo, emula a Belona, la diosa romana de la guerra. Belona era la hija de Forcis y Ceto y compañera esposa de Marte. Es una diosa de origen etrusco a la que el imaginario clásico no confirió una mitología detallada como sucedió con otras diosas de las que se concreta sus líneas de ascendencia y descendencia.

La importancia de la guerra en el mundo romano como principal medio de expansión y adquisición de tierras situó a Belona en un lugar prominente del panteón clásico y a su templo en un centro ceremonial de gran trascendencia. Todas las reuniones senatoriales referidas a la guerra exterior se celebraban en el *Templum Bellonae*, al pie del monte Palatino, fuera del *pomerium*, para convocar la protección de la diosa. El carácter guerrero de Belona origina que los cultos ceremoniales celebrados en su honor se caractericen por la presencia de actitudes violentas y sangrientas. Sus sacerdotes, los belonarios, honoraban a la diosa esgrimiendo espadas o cuchillos con los que se destrozaban sus cuerpos en desfiles procesionales enloquecidos y violentos.

Belona se representaba iconográficamente como una mujer joven ataviada con casco, coraza, espada, lanza y antorcha³⁶⁸ acompañada por Eris (la Discordia), Fobos (el Terror) y Fige (la Huida). La mayoría de las representaciones pictóricas la muestran en lo más reñido de la pelea con el cabello despeinado, armada con un látigo ensangrentado y alentando a los soldados en la batalla. El personaje central de la obra de Rousseau se inspira directamente en la iconografía de Belona pese a que aparezca representada con rasgos infantiles.

La infantilización de Belona otorga a la composición un carácter grotesco. El inconsciente colectivo establece una relación entre la infancia y la protección maternal que dificulta la aceptación de cualquier conducta violenta que proceda de una vida preadulta. El imaginario inconsciente reconoce el dolor, la pérdida y la guerra en rostros adultos marcados por la violencia. La mayoría de las representaciones artísticas sobre la guerra

³⁶⁸ MARTÍN, R. (2004). *Diccionario de Mitología Clásica*, Madrid, Espasa Calpe.

descansan sobre imágenes de soldados decepcionados por la pérdida de los ideales (*La matanza de Quíos*, Eugène Delacroix), de madres desesperadas por el dolor (*Madrid 1937*, Horacio Ferrer), generales llevados por la sed de violencia (*Batalla de Anghiari*, Rubens) y de cadáveres sin nombre (*La derrota del deseo de venganza*, Jean Baptiste Edouard Detaille). El valor de la obra de Rousseau radica en poner un rostro femenino y, sobre todo, infantil a la muerte.

La iconografía ha legado muy pocas imágenes femeninas de la guerra. Frente a la profusión de obras que personifican el dolor causado por la guerra en los cuerpos de las mujeres (*El rapto de las sabinas*, Pietro de la Cortona), es difícil localizar composiciones en las que sea el propio concepto de guerra el que adquiera un rostro femenino. Las únicas reminiscencias explícitas en este sentido se localizan en las recreaciones artísticas del mito de las Amazonas. La preparación militar de las Amazonas les convierte en el mayor referente de la imagen femenina de la guerra.

Las representaciones artísticas sobre las Amazonas ya aparecen en el arte griego del período arcaico refiriéndose a diversos mitos y leyendas clásicas. Las composiciones de los combates entre Amazonas y griegos se muestran en un mismo nivel de complejidad y suelen ser asociados con los combates de griegos y centauros. El reconocimiento de las Amazonas como guerreras con una preparación similar a la adquirida por los griegos y los centauros las sitúa en un lugar privilegiado en el imaginario grecorromano.

La iconografía de las Amazonas enfatiza una elevada preparación militar basada en el adiestramiento en el uso del arco, la lanza, el hacha, un casco y un escudo en forma de medialuna llamado pelta. Eran mujeres masculinizadas en el sentido en que no había en ellas ni rastro de los ideales de feminidad que propugnaba el imaginario clásico. La batalla entre Teseo y las Amazonas fue uno de los temas favoritos en los frisos de los templos (p. e., los relieves del friso del Templo de Apolo en Basas) en relieves de vasijas y sarcófagos. Sin embargo, no existen referencias artísticas de Amazonas niñas en combate.

Resulta muy difícil, por tanto, establecer una relación entre la obra de Rousseau y la iconografía clásica de la guerra. Su carácter excepcional sumerge la composición en un halo de misterio y horror sin igual en la Historia del Arte. El rostro infantil y femenino de la guerra conecta con los temores ancestrales acerca de la supuesta maldad innata de las mujeres en virtud de su imperfección natural. El carácter selvático de las mujeres y su necesidad de domesticación son los factores que sustenta ideológicamente la feminización que realiza Rousseau de la guerra; un fenómeno tradicionalmente masculino en el que las mujeres son las víctimas y no los verdugos. La feminización de la guerra sólo encuentra un punto de conexión simbólico en con la figura de la amazona grecorromana cuyas habilidades bélicas y sociedad ginecocrática otorga una visión femenina de la guerra.

El rostro de la guerra que propone Rousseau es salvaje y terrible precisamente por su infantilización. En cambio, entre los muertos apenas se puede contemplar rostro alguno, como si Rousseau quisiera hacer que su alegato contra la guerra fuese lo más universal posible. El único rasgo apreciable entre las víctimas es precisamente su masculinidad. Los cadáveres son hombres despedazados por la violencia de una guerra que tiene rostro de niña; hombres adultos sometidos bajo el yugo de una naturaleza infantil y femenina que se vale de su presencia para sembrar el odio y la violencia.

La escena se enmarca en un paisaje apocalíptico repleto de árboles calcinados, nubes rojizas y cuerpos desmembrados de los caídos en la batalla que están siendo devorados por cuervos. Este paisaje salvaje y tétrico recrea la particular visión de Rousseau sobre la guerra en una composición grotesca que carece de cualquier elemento anecdótico o narrativo.

Entre las posibles fuentes de inspiración de *La Guerra* se detecta la influencia de la composición *Derby de Empson* de Géricault, de quien parece tomar el “galope volador” del caballo, y de *La Noche* de Hodler en lo

que respecta la disposición de los cadáveres tumbados paralelamente en el plano del lienzo³⁶⁹.

³⁶⁹ Ficha museográfica de la obra procedente del Museo de Orsay.



Lady Macbeth sonámbula, Henry Fuseli (1825)



AVANT L'OPERATION, HENRI GERVEX (1887)

[ANTES DE LA OPERACIÓN]

Antes de la operación de Henri Gervex, presentado en el Salón de la Sociedad de los artistas franceses en 1887, fue considerado por parte de la crítica contemporánea una transposición moderna de la pintura *Lección de anatomía* de Rembrandt (1632). Desde un punto de vista meramente compositivo Gervex, a semejanza de su predecesor, representa en primer plano un cuerpo inerte que va a ser sometido a un examen médico *post mortem*. Junto al cadáver, y en disposición circular, se concentran el médico, sus ayudantes y los alumnos. Pero a diferencia de Rembrandt, diseña una composición en altura que permite detallar el lugar de la acción y dar un mayor peso a la luz para circundar las formas y acentuar el dramatismo de la escena.

Al aspecto estático de la pintura de Rembrandt, Gervex opone una dinámica visible en la descentralización de la composición y en las distintas poses y movimientos de los protagonistas ligados, no obstante, por el juego de miradas y gestos. Además, introduce en un primer plano, abajo a la izquierda, un conjunto de instrumentos quirúrgicos que revela los más recientes progresos científicos en el ámbito de la investigación médica.

Las diferencias compositivas entre las obras de Henri Gervex y Rembrandt son evidentes, pero mayores son las divergencias en las interpretaciones de ambas desde la perspectiva de las relaciones de género. La composición de Rembrandt gira en torno a la imagen de un cadáver masculino cuya disposición recuerda a la iconografía de Cristo en su sepulcro. La cara del cadáver queda parcialmente ensombrecida sugiriendo la *umbra mortis* o sombra de la muerte que caracteriza a algunas obras de Rembrandt³⁷⁰. Es una escena masculinizada en la que tanto el cadáver u «objeto de experimentación» como el cuerpo médico o «sujetos experimentados» son masculinos. La composición proyecta un discurso

³⁷⁰ D'ADDA, R. (2006): *Rembrandt*, Skira, Milán.

androcéntrico de la ciencia según el cual el progreso sólo es viable si está en manos de los hombres; un discurso con una larga trayectoria impulsada tras la deslegitimación de las parteras y comadronas en la Baja Edad Media y las dificultades que impuso el humanismo para que las mujeres accedieran a los centros del saber³⁷¹. Las mujeres quedaron marginadas de la construcción de conocimiento científico no sólo como teóricas sino también como sujetos de estudio.

La composición de Henri Gervex proyecta un discurso radicalmente distinto en el que las mujeres aparecen en el ámbito de la experimentación médica en una doble vertiente: como «sujeto de experimentación» y como «objeto de contemplación».

Gervex sitúa el centro de la composición en el cuerpo inerte de una mujer joven, sedada y semidesnuda que va a ser sometida a una operación quirúrgica con el objetivo de demostrar la eficacia de las pinzas de precisión que el doctor Péan sostiene en su mano derecha. El cuerpo de la joven, anestesiado, inerte, con una palidez cadavérica y con el cabello suelto cayendo sobre las sábanas, es el «sujeto de experimentación» sobre el que corroborar los avances científicos referentes al instrumental quirúrgico. La joven se convierte en el campo de batalla sobre el que dirimir la dialéctica entre el progreso y la superstición; el seccionamiento de sus tejidos representa el avance inexorable de un conocimiento médico que está en manos exclusivamente masculinas. Las mujeres no tienen cabida en el progreso científico a menos que actúen como «sujeto de experimentación».

La segunda participación de las mujeres en la investigación médica es como «objeto de contemplación». Gervex convierte el cuerpo de la joven en el objeto de contemplación del círculo de hombres que rodean a la joven con una aparente indiferencia. No existe contacto entre la joven desconocida y el resto de personajes que conforman la escena salvo el

³⁷¹ SEGURA, C. (2007): "La educación de las mujeres en el tránsito de la Edad Media a la Modernidad", en *Historia de la educación. Revista Interuniversitaria*, nº 26, pps. 65-83.

ayudante del doctor que sostiene una de las muñecas de la mujer para comprobar su pulso. Es un contacto visual unidireccional porque no es correspondido por el cuerpo anestesiado de la joven, pero el interés del ayudante del doctor subraya la proyección del cuerpo como «objeto de contemplación» pese al desinterés del resto de los participantes.

La mujer se muestra ante espectador como un sujeto desindividualizado, inerte, anónimo y semidesnudo. Esta aparente falta de vida y la inminente disección de sus tejidos en nombre de la ciencia proyectan una idea de feminidad basada en los conceptos de inacción, pasividad y contemplación. La joven postrada en la mesa de operaciones representa, en su sedación, el ideal de feminidad que dicta la moral burguesa del siglo XIX, según el cual el silencio, la sumisión y la disponibilidad sexual hacia el marido son los valores a desear en una buena esposa. La joven, mientras está dormida en la mesa de operación (más aún si está muerta) cumple el arquetipo androcéntrico de la «ideología de la domesticidad»³⁷².

La confrontación visual entre el cuerpo inerte y los varones que lo rodean simbolizan una dialéctica hegeliana entre lo objetivo y lo subjetivo, la razón y el deseo, lo civilizado y lo salvaje, lo masculino y lo femenino. Sobre todo, la composición de Gervex invita a reflexionar sobre la oposición entre la mente como fuente de todo conocimiento y el cuerpo como un objeto depositario de las pasiones.

El cuerpo postrado en la mesa de operaciones no es la única mujer presente en la escena. Al fondo de la composición se vislumbra a una enfermera de mediana edad que padece la indiferencia del resto de integrantes de la escena salvo la mirada severa que le dedica el personaje situado a su izquierda. La ubicación espacial de la enfermera, en un plano secundario de la acción y con la mitad de su cuerpo invisibilizada por el hombre situado ante ella, refuerza la escasa participación de las mujeres en la actividad quirúrgica. La enfermera pasa inadvertida ante las

³⁷² ARESTI, N. (2000): "El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX", *Historia Contemporánea*, 21, pp. 363-393.

vestimentas negras y los robustos cuerpos de los médicos y estudiantes. La escasa importancia que Gervex concede a la enfermera ratifica la idea de que las mujeres únicamente tienen cabida en la ejecución de las intervenciones médicas en la medida en que se ocupen de las necesidades asistenciales. La mirada de la enfermera no muestra interés ni expectación, tan sólo la espera ante lo que ha de acontecer.

Antes de la operación de Henri Gervex es una muestra arquetípica de la proyección del cuerpo femenino como un «objeto de contemplación» y un «objeto de experimentación» ajeno a toda vivencia subjetiva, individual, pública y activa. La reclusión histórica de las mujeres en los espacios domésticos y su sometimiento a un ideal de feminidad, basado en el concepto de pasividad y fidelidad, proyectan una imagen simbólica de las mujeres con reminiscencias a la muerte, la inercia y la contemplación.

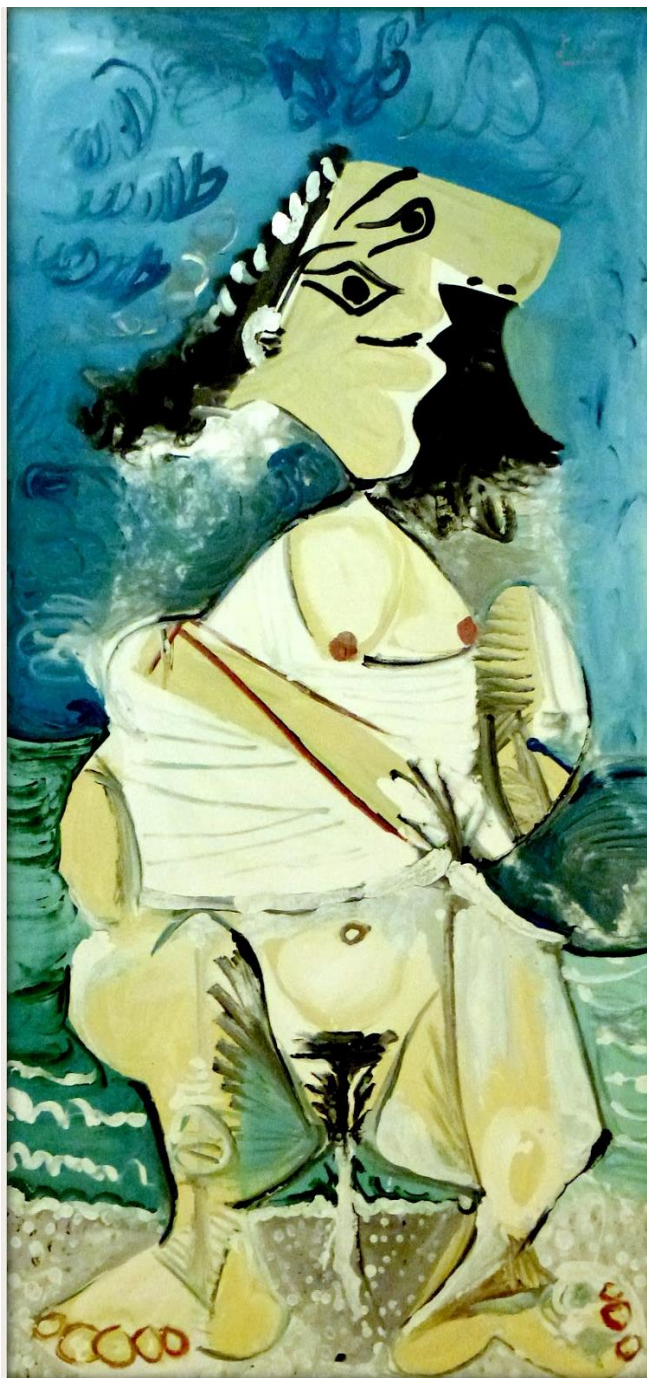
La imagen de las mujeres como sujetos pasivos e inertes les convierte, como muestra el romanticismo gótico del siglo XIX, en «ángeles del hogar»³⁷³; mujeres que, bajo la aceptación de los roles de madre y esposa, se queman en un fuego interior que les consume física y espiritualmente. La joven anestesiada de la composición de Henri Gervex guarda reminiscencias con Berenice, Ligeia y Morella, protagonistas de algunos relatos de Edgar Allan Poe, cuyas muertes se convierten en una exaltación de la naturaleza sobrenatural de las mujeres, de su vacío espiritual y de la capacidad de contemplación y experimentación que ofrecen sus cuerpos consumidos por la insatisfacción interior³⁷⁴; una capacidad de contemplación y experimentación que alcanza su mayor referente visual en las series de maniquíes y muñecas mutiladas creadas por Salvador Dalí, Man Ray y Hans Bellmer en el siglo XX.

³⁷³ GILBERT, S. & GUBASR, S. (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.

³⁷⁴ WEEKES, K. (2002): "Poe's Feminine Ideal," in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge University Press, New York City.



El juicio de Paris, Jean Antoine Watteau (1718)



LA PISSEUSE, PABLO PICASSO (1965)

[MUJER ORINANDO]

Adrian Stokes, citado por David Sylvester en su texto «Endgame», prefacio del catálogo de la exposición *El último Picasso*, asegura que el arte moderno habla un idioma que distinto al de arte antiguo. Siguiendo este argumento, Stokes considera que el arte habla un idioma anticuado y con un vocabulario mermando mientras que el arte moderno alumbraba un nuevo argot³⁷⁵. *La pissouse* puede analizarse como una transcripción visual en «argot» del lenguaje clásico de la obra *Una mujer se baña en una corriente* (1655) de Rembrandt.

Sin embargo, la composición *La pissouse* no puede reducirse a una simple traducción del lenguaje de Rembrandt por el enriquecimiento visual e iconográfico que realiza Picasso. Frente a la composición de Rembrandt, Picasso salpica la idea original con las connotaciones sexuales y eróticas.

La idea de argot que propone Stokes se puede aplicar al arte picassiano en su etapa tardía, desde mediados de la década de 1960, por la riqueza visual de las composiciones, su profundo simbolismo y su carácter erótico y sexual que escandalizó el arte de vanguardia. Las obras de su última etapa son conscientemente grotescas, deliberadamente provocadoras y explícitamente sexuales en línea con el carácter erótico y castrador de las obras de Hans Bellmer, Man Ray y Salvador Dalí. Un arte excesivo en el que las mujeres fueron el principal sujeto de representación.

La idea picassiana de «la mujer castradora» no surge con *La pissouse*. La tensión de su matrimonio con Olga Khokhlova se reflejaba en obras creadas ya en los años treinta como la escultura en hierro soldado y pintado *La mujer en el jardín*, la pintura *Busto de mujer y autorretrato* en el que una cabeza femenina salvaje y con las fauces abiertas se impone sobre un perfil clásico de sí mismo, o la composición *Gran desnudo en un sillón rojo* donde una figura femenina se contorsiona en un grito revelando

³⁷⁵ SYLVESTER, D. (1988): *El último Picasso*, catálogo de la exposición, París, p. 134.

elementos perturbadores en el subconsciente del artista. La naturaleza surrealista de estas obras anuncia la fascinación de Picasso en sus últimos años por la representación más animal y castradora de la naturaleza femenina bajo la influencia del surrealismo.

Mayor connotación erótica y castradora tiene la obra *Bañista sentada a orillas del mar* (1930) donde la modelo aparece concebida como una gran estructura ósea, como una criatura amenazante cuya cabeza se asemeja a la de una mantis religiosa, uno de los símbolos favoritos de los surrealistas que contrasta con la serena atmósfera de la playa. Varias obras precedentes y posteriores de Picasso muestran ese mismo tipo de mujer deforme y castradora, pero ninguna con tanta carga simbólica como ésta que permite establecer una asociación con el viejo mito de la vagina dentata; una evocación modernista del «miedo a la castración psicosexual» que los surrealistas simbolizaban a través de la mantis religiosa.

La figura de la mantis religiosa tiene multitud de significados. En el Arte Nativo la mantis religiosa, y los arácnidos en general, se proyectan como deidades creadoras, destructoras y generadoras de vida y lluvia³⁷⁶. En Occidente, la mantis religiosa se asocia a la figura femenina, a la imagen de las mujeres como seres «devoradores o castradores» que menguan las capacidades sexuales y vitales de los hombres. Esta percepción, especialmente presente en las teorías psicoanalíticas, fue proyectada de manera recurrente por los surrealistas, el Art Nouveau y artistas contemporáneos como Koyangwuti y su *Spider Woman* (2004).

Junto a la identificación de las mujeres con el carácter devorador de la mantis religiosa, también hay referencias de crustáceos en los cuadros de la serie *Mujeres sentadas* (1941- 1942). Maltratadas figuras femeninas que rayan la misoginia, con narices en forma de trompa, minúsculas cabezas, miembros angulosos y manos como pinzas de cangrejo. Un simbolismo que refleja, no sólo el desencanto de su situación como residente extranjero en un país ocupado por otro que consideraba su

³⁷⁶ JUNG, C. J. (ed. 1999) *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Madrid, Trotta.

pintura como «arte degenerado», sino su visión de las mujeres como seres posesivos, castradoras y aglutinadores de la virilidad, quizás fruto de su convulsa vida personal.

Las combinaciones picasianas de los gatos con crustáceos en algunos de sus lienzos, vivamente coloreados y marcadamente sarcásticos y grotescos tienen también notables connotaciones eróticas y misóginas. *Gato y bogavante* (1962), *Naturaleza muerta con gato y bogavante* (1962), *Gato con bogavante* (1963), *El bogavante y el gato* (1965) y *Gato y cangrejo en la playa* (1965) son algunos ejemplos. No sólo porque ambos animales son aparentemente inocentes pero salvajes al mismo tiempo, sino porque implican el deseo erótico sensual y violento (él/gato) hacia las mujeres (ella/langosta o bogavante), tal como algunos surrealistas, especialmente Salvador Dalí habían manifestado respecto a esos crustáceos: «pues tienen ambos [las mujeres y los crustáceos] el interior exquisito y se enrojecen cuando se las quiere hacer comestibles»³⁷⁷. Se aprecian similares interpretaciones en diversos bodegones y grabados en alguno de los cuales, como en *Bañistas con cangrejo* (1938), incluye un esquivo cangrejo junto a figuras femeninas desnudas en una escena que contiene dos de sus mayores fetiches: la llave y la caseta de baño.

También aparecen, o se sugieren, insectos en otros trabajos asociados a la voluptuosidad femenina. Por ejemplo, el clásico y eterno tema de la pulga que se esconde entre los ropajes y pliegues femeninos más íntimos y codiciados de las mujeres. Este tema tan sugerente, que podía recordarle el número La Pulga que La Bella Charito interpretaba a modo de disimulado un striptis en el Barrio Chino de Barcelona, ya había sido tratado en la literatura por autores como Nicolas Rapi, Johan Fischart o Giuseppe Artale, e incluso generó algunas disquisiciones jurídicas y médicas parodiadas por el mismo Goethe³⁷⁸.

³⁷⁷ MARRERO, V. (1986): *Picasso y el monstruo: una introducción*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, p. 222.

³⁷⁸ COX, N. & POVEY, D. (1995): *A Picasso Bestiary*. Academy Editions, London, p. 208.

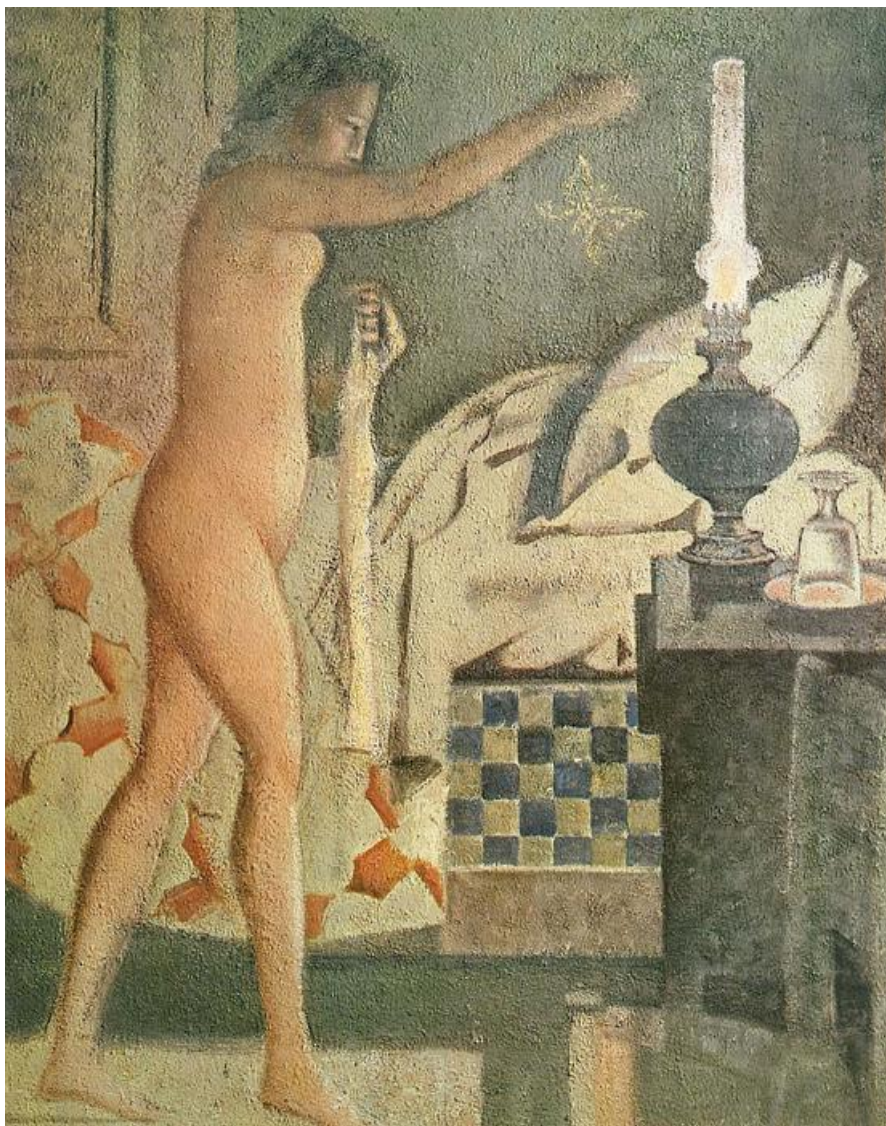
El tema de la joven mujer semidesnuda buscando una pulga entre sus ropajes resultaba muy insinuante y fue recurrente en la pintura holandesa, flamenca, francesa o italiana entre los siglos XVI y XVIII con obras de La Tour, Dusaert, Giuseppe Maria Crespi, Adriaen van de Velde, Gerrit van Honthorst, Lancret, Lundens o Giovanni Battista Piazzetta y también fue tema de grabados de Picard, Fischart o Tscherning e incluso de ceramistas como Von Luplau.

Picasso encontró en la imagen de las mujeres una fuente inagotable de recursos donde plasmar sus cualidades artísticas y creativas, pero también sus emociones, miedos y deseos. Unas imágenes femeninas cargadas de simbolismo, zoomórficas y salvajes. Una visión antropomorfa de las pulsiones sexuales en las que la iconografía del minotauro se identifica con la masculinidad, brutalidad, pasión y deseo y la visión de las arañas y crustáceos se proyectan como ensoñaciones erótico-sexuales cargadas de elementos bárbaros, crueles y brutales.

La *pisseause* proyecta la vertiente animal, grotesca y deforme de la naturaleza femenina que históricamente ha proyectado el discurso patristico. La imagen de la mujer desnuda y orinando en el suelo ante la vista del espectador, sin pudor ni contención, naturaliza la capacidad selvática y destructora que Picasso plasmó en muchas de sus obras. Para Picasso la deformación iconográfica del cuerpo femenino es una proyección del binomio atracción/odio que marcó su relación personal con las mujeres. Y es a través de la deformación de sus retratos como logra capturar el daño psicológico inherente a sus fracasos sentimentales. Picasso se apoyó en las mujeres para impulsar su vida, especialmente en Dora Maar, y al mismo tiempo rehusó considerar a las mujeres como iguales. Ellas eran su punto de apoyo, sus inspiradoras pero nunca eran reconocidas por sí mismas.



Eva, Prima, Pandora, Jean Cousin el Viejo (1550)



LA PHALÈNE, BALTHUS (1959)

[LA POLILLA]

La phalène es una de las obras más enigmáticas de Balthus por el carácter onírico y sobrenatural de la composición. La obra recupera el enfoque erótico de la mayoría de las composiciones de Balthus, sin embargo, carece de la hipersexualización de los cuerpos femeninos omnipresente en su trayectoria artística (véase *Alice* y *La toilette de Cathy*).

La phalène muestra a una joven desnuda que, ignorando la mirada del espectador con el que no mantiene un contacto visual, parece levantarse precipitadamente de la cama tras ver interrumpido el sueño por el vuelo de una polilla en su habitación. La rugosidad del lienzo, el trazo grueso y el juego de luces crean una atmósfera onírica en la que el cuerpo de la joven pasa a un segundo plano a favor de la polilla. La luz de la vela de la mesilla dirige la mirada del espectador hacia el insecto que se convierte en el núcleo de la composición.

La atracción que la luz artificial despierta en los insectos lepidópteros impulsa a la polilla a dirigirse hacia la lámpara; una atracción que puede terminar con la muerte de la polilla si contacta directamente con la vela. La llamada instintiva que la vela despierta en la polilla es continuada metafóricamente por la atracción que el insecto despierta en la joven. Ambos personajes parecen dirigirse de manera inconsciente hacia la luz artificial lo que facilita una identificación simbólica entre la joven y la polilla.

Balthus establece una asociación entre ambas que puede interpretarse como una reelaboración del concepto de «metamorfosis femenina». Las polillas completan su ciclo vital a través de una metamorfosis corporal que convierte las crisálidas en mariposas adultas. Durante esta fase de desarrollo, las polillas permanecen ocultas, protegidas y aisladas del mundo exterior mientras se transforman en mariposas adultas capaces de ser fecundadas. El carácter metamórfico de los lepidópteros pudo ser uno de los procesos naturales que alimentó la supuesta capacidad de las brujas para adoptar otras formas corporales o

convertir a los demás en animales. La demonología medieval analizó ampliamente el poder metamórfico de las brujas en diversos tratados aunque este fenómeno ya tuvo una amplia presencia en la mitología grecorromana.

Hablar de metamorfosis femenina remite inevitablemente a Ovidio y Apuleyo. Para ambos, la metamorfosis es la transformación de hombres o mujeres en animales o vegetales como producto de una intervención sobrenatural y motivada por actos de venganza o de salvación³⁷⁹. Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* se detiene en el análisis de las transformaciones monstruosas y escribe:

«Se ha escrito mucho acerca de algunas monstruosas transformaciones de hombres en bestias; como se dice de aquella maga famosa Circe, que transformó en animales a los compañeros de Ulises; o como se cuenta de los naturales de la Arcadia, que cuando pasaban a nado un lago, al llegar a la otra orilla quedaban convertidos en lobos. Pues algunos confirman con la historia, y no con las fábulas, que los compañeros de Diomedes fueron convertidos en aves, y algunos hablan de hombres convertidos en brujas, pues para muchos latrocinios se muda a veces la figura de ladrón, y ya sea con cantos mágicos o por beneficios de hierbas se convierten en fieras. Y hasta por la naturaleza muchas cosas reciben mutación, y las carnes corrompidas se transforman en diversas especies, puesto que de las carnes pútridas del becerro salen abejas; escarabajos de los caballos; langostas del mulo, y de los cangrejos el escorpión»³⁸⁰.

Isidoro de Sevilla habla de dos tipos de transformaciones diferentes. Por un lado, las de los hombres o mujeres que se transforman en bestias como fruto de algún encantamiento. Y, por otro lado, las que se originan por la muerte o putrefacción de una especie que muta en un nuevo ser. Entre estas últimas, son buen ejemplo algunas serpientes que, según la tradición clásica, crecían a partir de la espina dorsal de los hombres

³⁷⁹ Un ejemplo de venganza es la transformación de Aracne en araña, por parte de Hera (*Metamorfosis*, VI, I: 101-105). La metamorfosis de Dafne en laurel es un ejemplo de metamorfosis como salvación (*Metamorfosis*, I, IV: 26-29).

³⁸⁰ Isidoro De Sevilla, *Etimologías*, XI, IV: 283

muertos. En el primero de los casos mencionados, la metamorfosis es un cambio de una especie en otra, mientras que en el segundo se observa algo más cercano a un ciclo vital de muerte y resurrección, no de acuerdo con la idea del tiempo lineal sino como una circularidad que torna una y otra vez al mismo punto de partida.

La capacidad metamórfica de las brujas se encuadra en el primer tipo de metamorfosis mencionado por Isidoro de Sevilla. Una metamorfosis que, en clave ovidiana, es «un proceso de transformación del ser del hombre, de un cambio que le priva de su identidad originaria para darle otra, modificando así la naturaleza y haciéndole pasar de una forma existencial determinada a otra»³⁸¹. Asocia la metamorfosis con una fuerza misteriosa y recuerda que, según Pitágoras, el cambio deforma e incluye la transmigración o metempsícosis, es decir, la posibilidad de depositar el alma en otro elemento de la naturaleza, por lo que, una vez que el cuerpo muere, «el hombre pierde su identidad corporal mientras que la esencia enigmática de su espíritu transmigra a otro cuerpo, ya superior, ya inferior»³⁸².

La transformación de la propia apariencia o la de otro en algún animal o en un objeto es uno de los recursos empleados en las descripciones literarias sobre la magia. El mayor referente sobre la capacidad metamórfica de las hechiceras en la tradición clásica es *La metamorfosis* o *El asno de oro* de Apuleyo, que, sin duda, tuvo un gran influjo en la demonología medieval.

Las hechiceras, cuando recurren a una metamorfosis, pueden adoptar la apariencia de un ave siendo la lechuza aquella por la que sienten especial predilección. La asociación entre las hechiceras y las lechuzas puede proceder del carácter nocturno de estas últimas que, a su vez, se relaciona con el carácter oscuro e infernal de la diosa Hécate. El personaje

³⁸¹ ORSANIC, L. (2011): «Metamorfosis canina e imaginario monstruoso, en el Coloquio de los perros cervantino», *Revista Cervantina*, 34.

³⁸² GALINSKY, K. (1999): «El discurso de Pitágoras en Las metamorfosis de Ovidio», *Auster*.

de Pánfila así lo hace. Apuleyo relata cómo le crecen fuertes plumas, la nariz se le curva y las uñas se alargan y endurecen hasta convertirse en ganchos. Dando entonces un chillido quejoso y probando sus fuerzas, Pánfila poco a poco se va alejando de la tierra y alzándose a las alturas con la alas desplegadas³⁸³. Ovidio refiere que el aspecto que suelen adoptar las hechiceras se debe a que han nacido aves o a que recurren a hechizos. Un ungüento aplicado a todo el cuerpo constituye alguno de los recursos más habituales en la tradición grecorromana, siendo éste el medio por el que Lucio se convierte en un asno.

La metamorfosis incitada por las brujas puede ser voluntaria o ser el resultado de un castigo o de una venganza. Así, Apuleyo relata que Meroe despliega su venganza contra su amante convirtiéndole en un castor. En otros episodios se observa que es capaz de convertir en rana a un tabernero, a un abogado en carnero y a otros personajes en perros, ratones, moscas o comadreja. Reciben las hechiceras en alguna ocasión la denominación de uersipelles, «que cambian de piel a voluntad», en referencia a su habilidad para transformarse.

La metamorfosis se presenta en la obra de Apuleyo como un elemento extranatural que enraíza con la mitología clásica y sobre todo con la obra de Ovidio. Por ejemplo, la mutación de una bruja en comadreja que narra Apuleyo tiene relación con la conversión en este mismo animal de Galántide, la vieja criada de Aicmena que engañó a Jutía en el nacimiento de Hércules³⁸⁴. Sin embargo, si las metamorfosis mitológicas eran atribuidas al poder de la divinidad, Apuleyo las asocia directamente con la figura de las brujas³⁸⁵.

La capacidad metamórfica de las brujas que subraya Apuleyo permite establecer una relación con las hechiceras por antonomasia de la tradición grecorromana: Medea y Circe. Como Medea y Circe, Méroe y Pánfila, las

³⁸³ APULEYO. *La metamorfosis o El asno de oro*, Libro III, cap. IV.

³⁸⁴ OVIDIO. *Metamorfosis* IX, 316-323

³⁸⁵ Petronio también relaciona la licantropía con las artes maléficas de las brujas en *El Satiricón*.

brujas del *Asno de oro*, tienen grandes poderes metamórficos y potestad sobre los muertos. Como aquéllas, son de tendencia enamoradiza y sufren frecuentes frustraciones amorosas: Méroe asesina a Sócrates no sólo por haberla difamado sino también por intentar huir de su lado mientras que Pánfila se metamorfosea en búho para volar hasta su amante que no parece prestarle atención. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre Circe y Medea y las hechiceras de Apuleyo. Medea y Circe eran fundamentalmente hechiceras benévolas, ayudantes de los héroes en sus penalidades (salvo el episodio de la venganza de Medea y la metamorfosis de los compañeros de Ulises obrada por Circe). Las brujas de Apuleyo, ya totalmente maléficas y desprovistas de la heroicidad de Medea, son seres que despiertan recelo. Son seres maléficos por naturaleza que no se apiadan del héroe, valedor del sistema patriarcal, ni se enamoran de él.

Este carácter maléfico de las hechiceras es el modelo que subyace en el estereotipo medieval de la bruja que se afianza en la Baja Edad Media. Un modelo que establece una analogía entre las mujeres y los seres monstruosos a partir de la supuesta malignidad de la imaginación femenina. Una proyección de los temores que despiertan los poderes de la «imaginación deseante y activa» de las mujeres que han sido representados como potencialmente letales³⁸⁶.

La composición de Balthus recrea el antiguo mito de la capacidad metamórfica de las brujas a través de la asociación simbólica de la joven desnuda con la polilla. Una visión modernista y simbólica de la naturaleza transformadora de las mujeres que, bajo la apariencia de una crisálida con forma de mujer hermosa y joven, es capaz de desatar fenómenos de naturaleza sobrenatural.

³⁸⁶ BRAIDOTTI, R. (2005): *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid, Akal.



Medea furiosa, Eugène Delacroix (1862)

EL PECADO O LA PERVERSIDAD: EROS Y THANATOS

“¿Y cómo será limpio el que nace de mujer?”

(Job, 25:4)



Hércules y Onfale, Paul Peter Rubens (1602)



L'ORIGINE DE MONDE, GUSTAVE COURBET (1866)

[EL ORIGEN DEL MUNDO]

L'origine du monde, título que no se le atribuyó hasta comienzos del siglo XX, es una obra muy polémica de Gustave Courbet. El carácter sexual de la obra la mantuvo oculta durante la mayor parte de su historia. La pintura fue adquirida por el anticuario Antoine de la Narde en una subasta realizada en 1868. Es muy difícil seguir la pista de la obra en las décadas posteriores. Algunas referencias indican que el escritor Edmond de Goncourt la vio en la tienda de un anticuario en 1889 oculta tras un panel que representaba otra obra de Courbet, *Le château de Blonay*. La obra reapareció en 1913 en la Galería Bernheim-Jeune de París sin que se sepa cómo llegó allí. Lo que sí está registrado documentalmente es que el psicoanalista Jacques Lacan la adquirió en 1955 y la trasladó a su casa campestre donde la mantuvo oculta bajo una composición realizada expreso por André Masson. Tras la muerte de Lacan, la obra pasó a ser propiedad del Estado francés y desde 1995 se expone en el Musée d'Orsay junto con otras obras de Courbet³⁸⁷.

Pese a la vocación realista de la pintura de Courbet, lo que llama la atención de *L'origine du monde* no es su realismo, más bien tenue aunque la textura carnal sea perfecta, sino la fuerza visual de la composición. El arte francés de finales del siglo XIX ya había mostrado imágenes explícitas del sexo femenino como las litografías eróticas de Achille Devéria, Nicolas Maurin, Alexis Gouin y Auguste Belloc. Incluso Ingres, en uno de sus apuntes póstumos, representó a una mujer desnuda sobre una cama cuya parte central es casi idéntica a *L'origine du monde*. Lo que diferencia a la obra de Courbet es su provocación. La modelo no se representa de cuerpo entero con lo que la escala de sus genitales sería menor. Al obviar las piernas, los brazos y la cabeza fuerza al espectador a situarse en un punto

³⁸⁷ Información detallada en la ficha museográfica de la obra registrada en los fondos del Museo de Orsay.

de vista inédito en la historia de la pintura como señaló el escritor, fotógrafo y académico Maxime du Camp³⁸⁸.

Slavoj Žižek, en su obra *The fragile absolute or why is the Christian Legacy worth fighting for?* analiza *L' origine du monde* desde una perspectiva psicoanalítica reforzando el nexo entre arte, simbolismo y psiquismo³⁸⁹. Žižek apunta que la obra de Courbet representa el callejón sin salida al que había llegado la pintura realista tradicional cuyo tema central de representación era el cuerpo femenino como objeto de deseo. Esta representación basada en el concepto de deseo sexual era aceptada por el público dado que existía un horizonte irrepresentable, un tabú, una visión prohibida y pecaminosa del cuerpo femenino que marcaba los límites de la moralidad y del propio deseo. Courbet lleva a cabo una «desublimación radical», es decir, se atreve a pintar directamente el tabú, sin disfraces, obstáculos ni prohibiciones. El objeto de deseo se transforma en algo tangible, se sitúa en el plano de la realidad, de lo visible y, por tanto, de lo objetivable. Esta transformación origina que el sexo femenino que representa Courbet conserve su atractivo erótico pero que también se convierta en algo repulsivo en términos psicoanalíticos debido a la representación realista de lo deseado.

L' origine du monde representaría visualmente la evolución del sexo femenino desde la esfera de los imaginario al mundo tangible. Žižek sitúa el plano imaginario en el nivel de la relación del sujeto consigo mismo en la medida en que sólo un individuo puede determinar su mundo imaginario. Es la mirada del otro quien marca la diferencia entre lo imaginario (individual y subjetivo) y la realidad o la representación idealizada y colectiva de la realidad. Courbet ofrece una imagen explícita del sexo femenino y con ello elimina cualquier rasgo idealizado y deseable a favor de una visión realista y «cruda» que convierte el objeto de deseo en objeto de incredulidad, repulsión y rechazo.

³⁸⁸ DU CAMP, M. (1878): *Les Convulsions de Paris*, París, Hachette.

³⁸⁹SLAVOJ ŽIŽEK (2000): *The fragile absolute or why is the Christian Legacy worth fighting for?*, New York, Verso.

La provocación de Courbet procede de su atrevimiento a representar lo secreto y oculto, aquello rigurosamente prohibido y reprimido por una cultura negadora del cuerpo y de las pasiones. *L'origine du monde* sitúa el sexo femenino en el centro del mundo, en el eje donde se concentra y gira el origen de la vida, la fuente del deseo y del sentido íntimo de la existencia despojándolo de cualquier grado de idealización.

Esta visión del sexo femenino es expuesta casi con violencia pese a que la representación muestra una actitud reposada. Su violencia no emana tanto de lo que se representa sino de la retórica moral que rodea al objeto representado (retórica moral del espectador, no de la representación). Al pintar el sexo femenino de manera realista se enfrentó al espiritualismo oscurantista de una tradición empeñada en ocultar y reprimir las fuerzas de la vida. Esta es la otra faceta de la audacia pictórica de Courbet, su enfrentamiento con la hipocresía moral y social de una cultura con una gran carga represora.

La pintura, al obviar el rostro de la joven, permite mirar (más que observar) sin la tensión o pudor de su mirada que podría cuestionar el voyeurismo curioso del espectador. Al mostrar lo prohibido y hacerlo sin pudor podría caer en una visión pornográfica del sexo femenino. Sin embargo, no es así porque la mirada pornográfica consiste en la insistencia y el exceso de aquello que muestra. La pornografía, aunque destinada a excitar al espectador, resulta de una frialdad científicista en la que los primeros planos imitan al microscopio obsesionado en los detalles epidérmicos y glandulares con una curiosidad obsesiva, cosificante y mercantilista.

El arte del siglo XIX constituye una pedagogía de la sensibilidad debido a su valor estético por lo que difícilmente llega a caer en lo pornográfico. La obra de Courbet abre la vía del erotismo artístico en el que el placer sexual se convierte en un objeto de placer visual, en experiencia sexual estética. El erotismo se convierte en una sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación que eleva lo sexual a dimensiones estéticas mutando el instinto irreprimible en placer medido y

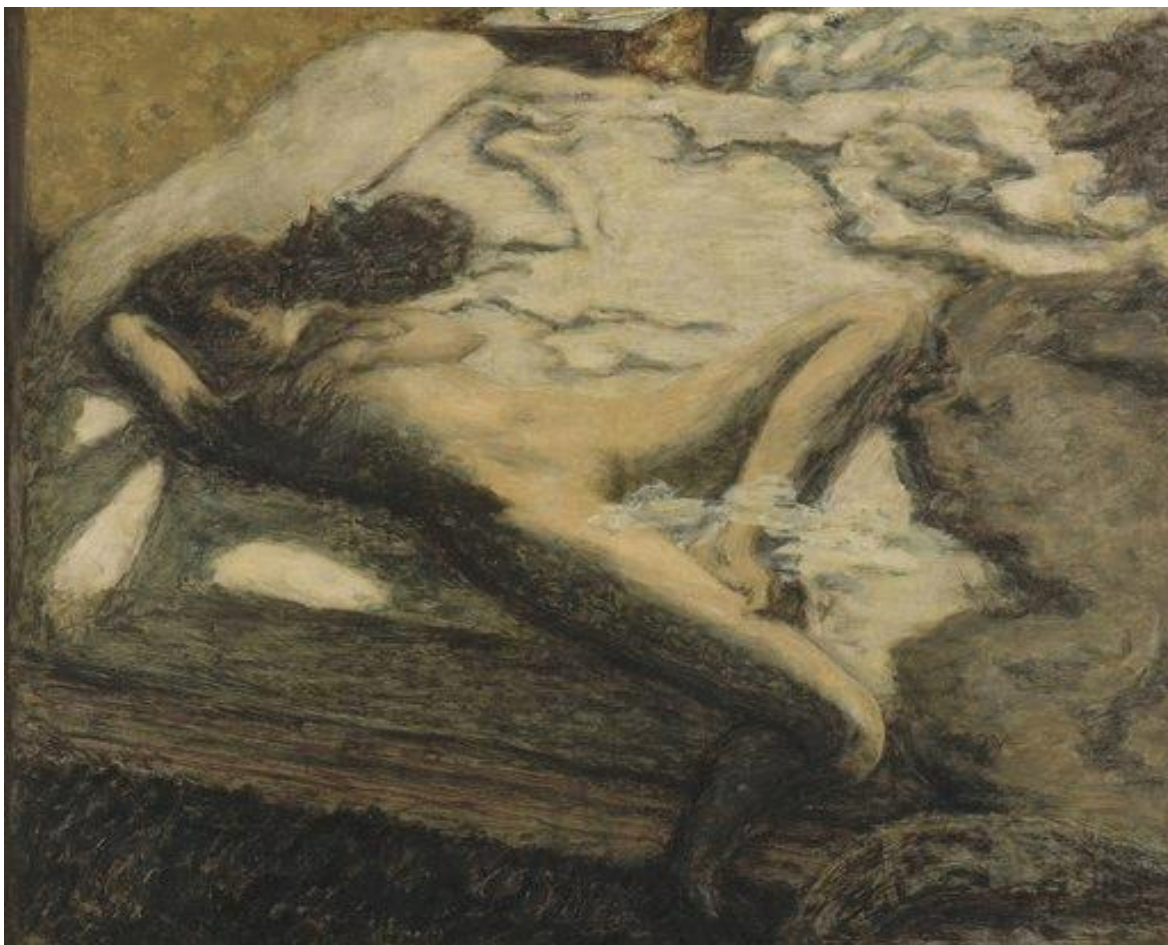
socializable³⁹⁰. *L'origine du monde* invita al espectador a mirarse en el espejo de su condición de seres sexuados y deseantes al margen de condicionantes morales.

El gran valor de la composición de Courbet es mostrar una visión realista y explícita del sexo femenino alejándolo del halo destructor y castrador que simbólicamente lo había vinculado el mito de la *vagina dentata*. Courbet aleja el miedo al poder castrador ensalzando la sensualidad del cuerpo femenino por lo que no es posible catalogar esta obra como una muestra pictórica de la supuesta sexualidad castradora de las mujeres. Sin embargo, se incluye en el presente catálogo por la sexualidad explícita de la composición, la reducción del cuerpo femenino a su órgano sexual (ausencia del resto del cuerpo en la composición) y por la influencia que el mito de la *vagina dentata* debió ejercer sobre el artista durante el proceso creativo de la obra; una obra que más de un siglo después de su creación continua despertando la vergüenza y el voyeurismo de quien la observa.

³⁹⁰ PAZ, O. (1993): *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral.



David y Betsabé, Jan Massys (1562)



FEMME ASSOUPÉE SUR UN LIT, PIERRE BONNARD (1899)
[MUJER ADORMECIDA ENCIMA DE UNA CAMA O LA INDOLENTE]

Verdadero himno a la voluptuosidad, *La Indolente* es un cuadro basado en contrastes. Ya el título no tiene ninguna relación con la posición del cuerpo de la joven. Su cuerpo en tensión, con el pie izquierdo enroscado literalmente en el muslo derecho, contradice cualquier idea de reposo o pereza. El púdico gesto del brazo sobre los senos también se contradice con la posición de las piernas ampliamente abiertas. La composición está marcada por ondas sinuosas materializadas en las sombras de las sábanas y en las marcas de las siluetas humanas en la cama. Una especie de «humo» azul eléctrico, a la altura del muslo y el tobillo, y la suntuosa cabellera extendida sobre la cama intensifican la carga erótica del cuadro.

La modelo representa la expresión de una intimidad desvelada, violenta, pasional y sombría inspirada en la bohemia de «fin de siglo». Sorprende la modernidad de la composición, vista desde arriba, con una cama monumental que se vuelca hacia el espectador. El cuerpo de la mujer, rodeado de sombras, conserva una textura ctónica que le proporciona una presencia vibrante y atemporal.

Esta obra es esencial en la trayectoria de Bonnard al tratarse de uno de los primeros desnudos pintados por el artista. Se apunta en la línea de otros dos lienzos del mismo periodo: *Desnudo azul* de la colección Kaganovitch y *El hombre y la mujer*. Tras ver el cuadro, el famoso mercante y editor Ambroise Vollard pide al artista que ilustre la obra *Parallèlement* de Paul Verlaine, que se publicará en 1900³⁹¹.

Marthe, su esposa, se convirtió en la musa de Pierre Bonnard y en la modelo de muchas de sus obras más afamadas. Esta pintura, que muestra a la modelo tendida provocativamente sobre una cama, es una de las obras más significativas inspiradas en Marthe. Hay varios bocetos de la composición con pequeñas diferencias en el tratamiento artístico del

³⁹¹ Ficha museográfica de la obra registrada en las bases de datos del Museo de Orsay.

cuerpo femenino, así como la mencionada ilustración para el poemario *Parallèlement* de Paul Verlaine en la que Marthe ofrece una imagen más comedida, con su sexo ligeramente ensombrecido, posiblemente debido a que el poemario estaba dirigido a un público muy amplio.

No hay timidez en *La Indolente* al menos en términos de pose. Si bien el título de la obra puede indicar un momento de sueño erótico, la postura de Marthe, y especialmente la posición de sus piernas entreabiertas y su sexo desnudo, incita al espectador a participar en una escena de alto contenido erótico. La cama actúa como un escenario erótico en el que Marthe se convierte en un objeto de contemplación, en una presencia lánguida y de sexualidad indolente para disfrute de un Bonnard que se perfila en la esquina inferior derecha de la composición señalando el sexo de Marthe a través del humo que emana de su pipa.

La relación personal y artística entre Bonnard y Marthe es una asociación desigual en la que Marthe se perfila como un objeto de inspiración, contemplación y disfrute al servicio del artista que actúa como un observador permanente de la realidad y de la ensoñación sexual. Esta relación desigual y contemplativa se observa a lo largo de toda la trayectoria artística de Bonnard que, desde el punto de vista del tratamiento del cuerpo de Marthe en sus composiciones, se puede estructurar en dos periodos³⁹². En la primera etapa, hacia el año 1900, la sexualidad es muy evidente. Marthe aparece desnuda o reclinada sobre una cama o un sofá, ensimismada y en actitud claramente erótica atrayendo la atención hacia su sexo al mostrar sus piernas entreabiertas (*Desnudo Azul*, 1900 ó *La Indolente*, 1899). Esta etapa coincide cronológicamente con su trabajo en la *Revue blanche* por lo que se puede establecer una relación entre su proyección pública en los círculos artísticos y una visión activa y transgresora de la sexualidad como apunta Hobhouse:

³⁹² PÉREZ, J. C. (2000): “El pintor y la modelo” en Marián López F. Cao (ed.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, p. 77.

«Mientras había algo en su vida (París, el teatro, los amigos, apoyo profesional...) la mujer en sus cuadros representa sólo la sexualidad. Más tarde, cuando su vida con Martha está separada de otra gente y otros escenarios, los desnudos pierden su exclusiva naturaleza sexual y entran en un más amplio y neutral significado»³⁹³.

La segunda etapa se inicia en 1920 y en ella aparece Marthe generalmente de pie y de espaldas, a punto de entrar o salir del baño. Bonnard parece sentir la necesidad de penetrar en los espacios de intimidad femenina de los que está excluido. «Marthe era la propietaria de Bonnard, controlaba sus horas y sus compañías, y él tenía miedo de ella»³⁹⁴. Si, como asevera Hobhouse, Bonnard temía la iniciativa de Marthe, él en sus cuadros siempre se sitúa por encima a través de recursos como el encuadre picado.

Esta visión difiere de la interpretación de John Berger quien considera que Bonnard siempre representó a la mujer joven de la que se enamoró en su juventud.

«Marthe se convirtió en una mujer trágicamente neurasténica: una reclusa asustadiza, ensimismada, continuamente obsesionada con la idea de lavarse y bañarse (...) Al aceptar este hecho, Bonnard, por la fuerza de la devoción que sentía por ella o por su astucia como artista o, tal vez, por una combinación de ambas, pudo transformar lo literal en una verdad más general y mucho más profunda: transformó a la mujer que sólo estaba a medias presente en la imagen en la imagen del ser a quien ama con pasión».³⁹⁵

Hobhouse señala que en sus últimas composiciones, cuando Marthe ya había fallecido, Bonnard liberó sus impulsos reprimidos; son cuadros en los que la imagen de Marthe se funde con el fondo, con el paisaje, formando un todo. La atormentada historia entre Bonnard y Marthe

³⁹³ HOBHOUSE, J. (1988): *The bride stripped bare: The artist and the female nude in the Twentieth Century*, New York, Weidenfeld & Nicolson, p. 89.

³⁹⁴ HOBHOUSE, J. (1988): *Ibid.*

³⁹⁵ BERGER, J. (2000): *Ways of seeing*, London, Penguin Books.

muestra cómo la obra artística está cargada de un gran número de subjetividades que determina la compleja e idolatrada relación del artista y la modelo; una historia de desigualdad.

La indolente es una obra paradigmática sobre la representación del cuerpo femenino desde el punto de vista del artista y del amante. La relación sentimental entre Bonnard y Marthe determina la composición del cuadro porque, más allá de la relación entre el «genio» y la «musa», el espectador observa la visión que Bonnard tiene acerca de su mujer desde una óptica intimista e íntima.

La relación entre el artista, masculino, y la modelo tradicionalmente ha sido una relación desigual e incluso algunos creadores despreciaban sin ningún pudor a las modelos a quienes consideraban como simples objetos a su servicio. Bonnard muestra a su amante como una mujer desindividualizada, inerte y sexual. El espectador no percibe ningún atisbo de inquietud o de vida interior en la modelo más allá de una búsqueda incansable de placer sexual. Esta percepción de la feminidad contrapone dos de los arquetipos más reproducidos en la Historia del Arte, la genialidad versus la inspiración, que proyecta la desigualdad de las relaciones de género que afecta a todas las esferas de la vida pública.



Chica de vida alegre, chez Suzy, de espaldas, delante del espejo, Brassai (1933)



FEMME NUE AU CHIEN, GUSTAVE COURBET (1861)

[MUJER DESNUDA CON PERRO]

Aunque *Mujer desnuda con perro* está fechado en el año 1868, fecha de su primera exposición pública, Courbet lo realizó hacia 1861-1862³⁹⁶. Los desnudos femeninos de Courbet se alejan totalmente del canon clásico encarnado en la exuberancia de las diosas grecorromanas. Frente al erotismo contenido de las composiciones mitológicas, Courbet muestra a jóvenes de carne y hueso, en actitudes más o menos cotidianas, suprimiendo así la idealización clásica del desnudo femenino. Por ello, la crítica de su tiempo rechazó los trabajos de Courbet al contemplar en ellos una representación excesivamente realista, espontánea y exuberante; un erotismo sin ningún tipo de tapujos.

Courbet muestra en esta obra su sensibilidad hacia diversas influencias. La pose de la modelo, el drapeado y el paisaje de trasfondo, así como la presencia de un perrito, símbolo de fidelidad, evocan a Tiziano. Sin embargo, la joven no tiene la belleza clásica de una Danae, sus rasgos son comunes mostrando así el gusto del autor por los postulados realistas. El cuadro marca una evolución notable en los desnudos femeninos de Courbet hacia un enfoque más galante. Comparado con *Las Bañistas* (1840), la silueta de la joven se ha hecho más fina, la pincelada más ligera y el grano de la piel más liso. Sin duda, Courbet no podía tratar esta composición con la misma brutalidad que sus *Bañistas* sin arriesgarse a caer en un erotismo exagerado o escabroso.

Evidentemente, esta temática no tiene el contenido social de los *Picapedreros* pero no deja de ser realista. La joven de la composición *Mujer desnuda con perro* se presenta desnuda, sin pudor, jugando con su perro en medio de un entorno natural. La luz resbala por el cuerpo de la joven acentuando sus formas y eliminando cualquier rastro de idealización al mostrar al espectador la suciedad de uno de sus pies. El resto del escenario queda ensombrecido en claroscuros al estilo de las composiciones de Caravaggio por las que Courbet sentía una profunda admiración.

³⁹⁶ Ficha museográfica de la obra registrada en las bases de datos del Museo de Orsay.

La diversión a la que se entrega la joven recuerda a los cuadros galantes del siglo XVIII redescubiertos por la sociedad del Segundo Imperio. Sin embargo, la sensualidad de la escena marca una diferencia sustancial. El erotismo de la composición está evocado por el vínculo de afectividad que Courbet traza entre la joven y el perro. El afecto mutuo que representa una metáfora del amor sensual por el amante, espectador cómplice de la escena.

Los senos de la joven apuntando hacia su sexo, el brazo derecho descansado en el muslo y el izquierdo sosteniendo a su perrito de compañía crea una atmósfera espontánea, jovial y con una sensualidad que bascula entre la inocencia y la transgresión. Ajena a los ojos del espectador, la joven tensiona su cuerpo desnudo para aproximar su boca al hocico del perro que, erguido sobre las patas traseras y apoyando las delanteras en una de las rodillas de la joven, la mira expectante.

La transgresión y provocación de Courbet son dos rasgos inherentes a su trayectoria pictórica y claramente visibles en *Mujer desnuda con perro*. Desde que algunas de sus obras fueron rechazadas en la Exposición Universal de París de 1855 y decidió inaugurar una exposición individual, convirtió el efectismo en una de sus bazas artísticas. Courbet, bajo el postulado de «si dejo de escandalizar, dejo de existir»³⁹⁷, orientó su visión del arte hacia la provocación y la necesidad de sacudir la moral y mentalidad de la sociedad burguesa.

La provocación de *Mujer desnuda con perro* se percibe en diversos aspectos entre los que destaca la relación entre sexualidad femenina y animalidad. La estrecha relación afectiva entre la joven y el perrito se ha interpretado tradicionalmente como una metáfora del juego sexual entre los amantes. Sin embargo, es posible trazar una línea de continuidad con la idea, ampliamente difundida por el discurso patristico, que subraya el carácter salvaje y animal de la sexualidad femenina.

³⁹⁷ RAGON, M. (2004): *Gustave Courbet, un peintre en liberté*, París, Fayard, p. 83.

La relación entre sexualidad y animalidad ya fue tratada por Courbet dos años antes en dos obras distintas. En *Mujer con un loro* (1866) que, según Foucart, es el más elaborado y complejo de los desnudos de Courbet³⁹⁸. La composición muestra un elevado contenido erótico implícito en la forma en que la modelo juega con el loro que se posa en una de sus manos. Paralelamente, aunque sin realizar una referencia explícita al carácter animal de la sexualidad femenina, destaca la obra *El sueño*, a veces titulada *Las mujeres dormidas* o *Pereza y Lujuria* (1866). Es una escena abiertamente lésbica que ha despertado encendidos debates sobre el significado de su iconografía³⁹⁹ en la que dos mujeres aparecen representadas en su carnalidad animal frente al espiritualismo de la pintura academicista.

La asociación implícita que estableció Courbet entre salvajismo y sexualidad femenina permeó en autores posteriores que perpetuaron la falacia sobre el carácter insaciable de la sexualidad de las mujeres adaptado a los discursos modernistas. En las famosas conversaciones de Marcel Duchamp con Pierre Cabanne, Duchamp declara que el erotismo ocupa un lugar enorme y subyacente en toda su obra: «creo mucho en el erotismo debido a que es, verdaderamente, una cosa bastante general en todo el mundo, una cosa que las personas entienden»⁴⁰⁰. Duchamp, claramente influenciado por Courbet⁴⁰¹, pensaba que el erotismo era el mejor vehículo para poner al descubierto cosas que están constantemente escondidas.

Su alter-ego Rose Selavy, en uno de sus acostumbrados juegos de palabras, venía a promover la certeza de que Eros es la vida. Picasso, otro de los canónicos de la vanguardia modernista, estuvo de acuerdo con este postulado como se desprende de su obra *Les demoiselles d'Avignon* (1907).

³⁹⁸ FOUCART, B. (2000): *Courbet*, London, Crown Publishing Group.

³⁹⁹ GORGEL, P. (1997): *Courbet l'inventeur du réalisme*. Dossier de l'Art, n° 39, París, Editions Faton.

⁴⁰⁰ CABANNE, P. (2009): *Dialogues With Marcel Duchamp*, Da Capo Press.

⁴⁰¹ Numerosos estudios señalan la fuerte influencia de Courbet en la obra *Étant donnés* de Marcel Duchamp.

Entre la Celestina y el Minotauro, Picasso dio rienda suelta a su obsesión principal: el encuentro del pintor con la modelo desnuda. Sabía, fascinado por el Frenhofer de Balzac, que debajo del descorazonador «muro de pintura» está enterrada una mujer y su animalidad.

Jacques Lacan, que llegó a ser propietario de *El origen del mundo* de Courbet (véase el análisis de la obra en este catálogo), afirmó que «la relación sexual no cesa de no escribirse»⁴⁰². Tampoco ha dejado de ser representado el placer y el dolor, la pasión y la animalidad, aquello que nos repugna y, en definitiva, todo lo que tiene que ver con las turbulencias del deseo.

George Bataille considera que la dialéctica entre trasgresión y prohibición, los dos *leitmotiv* que marcaron la evolución de Courbet, es la condición y esencia del erotismo. Campo de violencia, lo que acaece en el erotismo es la disolución, la destrucción del ser⁴⁰³. Una de las formas de violencia extrema es la desnudez; un paradójico estado de desgarramiento del ser, una ceremonia en la que se produce el paso de la humanidad a la animalidad. Ante la desnudez, Bataille experimenta un sentimiento sagrado en el que se mezclan fascinación y el temor.

Lo que designa la pasión es un halo de muerte. Como apunta Slavoj Žižek «las imágenes que excitan o provocan el espasmo final suelen ser turbias, equívocas: si entrevén el horror o la muerte, acostumbran a hacerlo subrepticamente»⁴⁰⁴. Si en el *Banquete* de Platón, Eros es un daimon, hijo del recurso y la pobreza, que nos impulsa a llevar la mejor de las vidas que no es otra que la filosófica, en la modernidad, el encuentro con la belleza es la prefiguración de la muerte y destrucción⁴⁰⁵. Ya lo experimentó el *Acteón* de Ovidio cuya mirada es aplacada por el agua que

⁴⁰² LACAN, J. (ed. 2006): *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.

⁴⁰³ BATAILLE, G (ed. 2000): *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, p. 106.

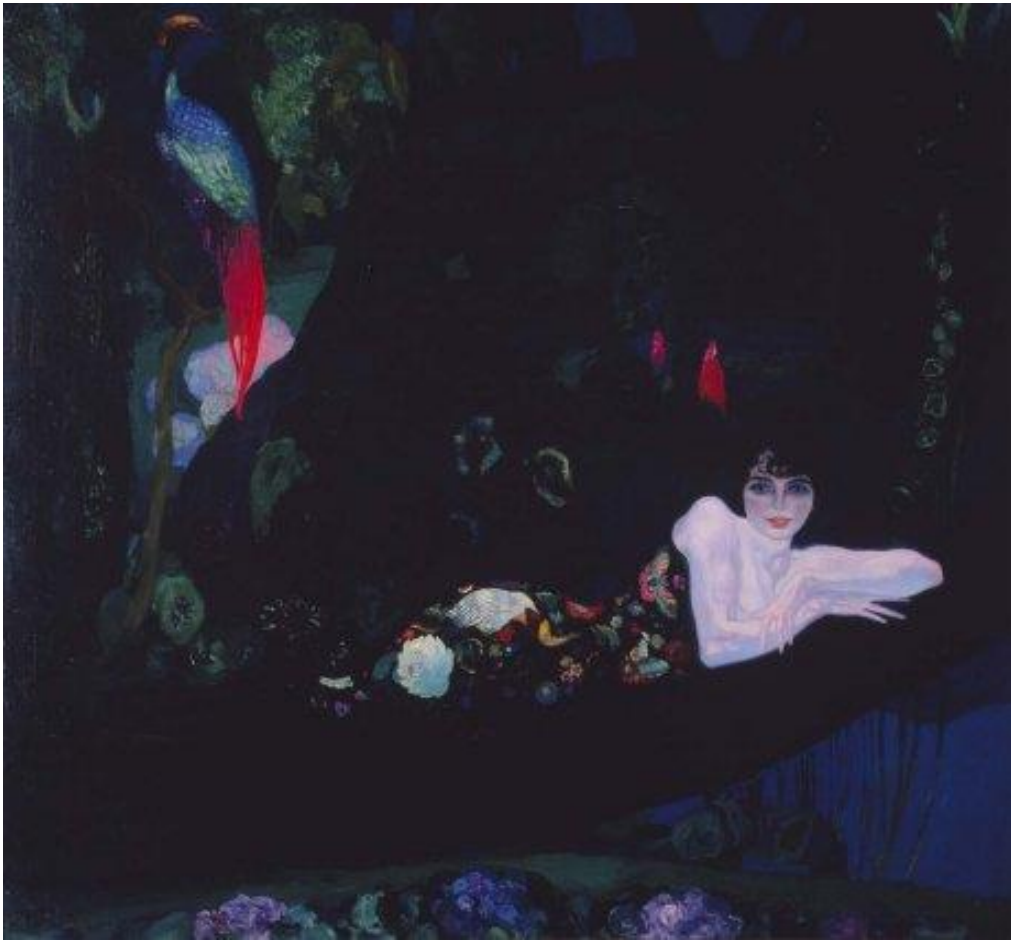
⁴⁰⁴ SLAVOJ ŽIŽEK (2000): *The fragile absolute or why is the Christian Legacy worth fighting for?*, New York, Verso.

⁴⁰⁵ PLATÓN (ed. 2007): *Banquete*. Traducción, introducción y notas de Marcos Martínez Hernández. Colección Clásicos de bolsillo. Barcelona, RBA Libros.

arroja Diana y sus palabras malditas: «Ahora te está permitido contar que me has visto desnuda, si es que puedes contarlo»⁴⁰⁶. Aunque la humanidad sea despedazada por «tan funesto deseo», no puede esquivar el ímpetu de la mirada curiosa. El hombre sucumbe al anhelo de ver y ser visto en el proceso del deseo, si bien eso implica la trasgresión, la traición y el sufrimiento extremo.

La dimensión cruel de la sexualidad femenina aparece constantemente en la historia del arte, antes y después de Gustave Courbet, por ejemplo en la *Historia de Nastagio degli Onesti* de Botticelli que de manera explícita asocia los conceptos de animalidad y sexualidad femenina, o *El gran masturbador* de Dalí en el que la modernidad subraya, por emplear un término freudiano, el carácter inquietante o siniestro de la sexualidad. Si todo lo deseable es, al mismo tiempo, destructor y mortífero, la sexualidad femenina, proyectada como una *vagina dentata*, es un final ineludible.

⁴⁰⁶ OVIDIO: *La metamorfosis* III, 138 – 252.



Sonia de Klamery, Hermenegildo Anglada (1913)



LE CHEVALIER AUX FLEURS, GEORGES ROCHEGROSSE (1894)

[EL CABALLERO DE LAS FLORES]

Las óperas de Richard Wagner generaron una inmensa admiración, en particular entre los artistas de la generación simbolista que se inspiraron en sus recreaciones de los grandes mitos y en las viejas leyendas europeas. Cuando pinta *Le chevalier aux fleurs*, George Rochegrosse ambiciona acercarse a la estética sofisticada y elitista de los simbolistas y beneficiarse del éxito de los Prerrafaelitas ingleses que habían tomado las leyendas caballerescas como tema de inspiración. De modo que en la década de los noventa estuvo muy influenciado por los mitos artúricos como muestra esta versión personal y romántica de Parsifal.

El momento representado en *Le chevalier aux fleurs* es aquel en que Parsifal, el casto héroe artúrico predestinado para reconquistar el Santo Grial, acaba de abatir a los guardianes del castillo del mago Klingsor. El caballero se aleja por un jardín encantado, evitando las llamadas de las jóvenes-flor, *femme fatale* con cuerpos cubiertos por narcisos, peonías, rosas, lirios, tulipanes, violetas y hortensias.

Comparada con la mayoría de las pinturas inspiradas en las epopeyas wagnerianas, a menudo oscuras y trágicas, esta visión de Rochegrosse es excepcional. Temiendo tal vez los ataques de la crítica, Rochegrosse explicó en *Le Journal des Débats* haberse alejado voluntariamente del libreto de la ópera, para representar «su propia idea de la escena (...) para mostrar un ser insensible a las tentaciones prendado de ideal»⁴⁰⁷. Recibió las felicitaciones de la crítica porque logró adaptarse perfectamente a los gustos de la época reelaborando el viejo mito con un baño iconográfico de modernidad. Rochegrosse trata un tema de claro carácter simbolista con un estilo realista al que añade un toque de impresionismo en su iconografía. Pero el gran valor de la obra es su interpretación plástica de la

⁴⁰⁷ *Le Journal des Débats*, 2 de junio de 1894.

tentación que proporciona al conjunto una dimensión carnal que no deja al público insensible.

La escena se encuadra en el segundo acto de la ópera *Parsifal* (1882), inspirada en el libro *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach (1215), cuando el caballero, en su búsqueda del Santo Grial, se dirige al castillo de los placeres del nigromante Klingsor⁴⁰⁸. El nigromante reúne a sus caballeros encantados y conjura a su esclava Kundry despertándola de su sueño para atraer a Parsifal y darle muerte. La esclava recibe muchos nombres y todos ellos hacen referencia su supuesto carácter malévolo, brujeril y sobrenatural: Primera Hechicera, Rosa del Infierno, Herodías y Gundryggia. Ella se resiste obedecer al nigromante y se burla de su cuerpo mutilado preguntándole sarcásticamente si se mantiene casto.

Klingsor ve al joven dirigirse hacia el jardín encantado de las doncellas-flores y llama a Kundry para que lo seduzca. Las doncellas-flores llaman reiteradamente al caballero y se enredan sobre él mientras le riñen por haber herido a sus amantes. Las doncellas inician una lucha entre sí para ganarse la devoción exclusiva del joven hasta el momento en el que, a punto de escaparse, oye el nombre de Parsifal pronunciado por Kundry. El joven recuerda entonces que éste es el nombre con el que le llama su madre cuando se le aparece en sueños. Las doncellas-flores retroceden y le abandonan dejándole a solas con la seductora Kundry.

Parsifal se pregunta si este jardín es un sueño e insta a Kundry a explicar cómo conoce su nombre. Kundry asegura que lo aprendió de su madre y rememora algunas escenas de la infancia de Parsifal, su marcha del hogar natal y la muerte de su madre. Tras estas revelaciones, el joven queda dominado por el remordimiento y culpándose a sí mismo por la muerte de su madre y su marcha del hogar familiar. La esclava Kundry se ofrece a ayudarlo a comprender el amor de su madre si accede a darle un beso, instante en el que Parsifal toma conciencia de los encantamientos de Kundry y rechaza violentamente sus proposiciones.

⁴⁰⁸ MILLINGTON, B. (2000). *The Wagner Compendium: A Guide to Wagner's Life and Music*. Londres, Thames and Hudson Ltd.

Furiosa al ver que el caballero no accede a sus encantos, la esclava insta a Parsifal a sentir compasión por ella por estar maldita. Su maldición se remonta al episodio del calvario de Cristo cuando ella presenció la subida de Cristo al Gólgota y se mofó de su sufrimiento. Nuevamente rechazada por Parsifal, Kundry maldice al caballero a vagar eternamente sin encontrar jamás el Santo Grial.

El perfil de Kundry se ajusta a la iconografía clásica de las hechiceras. Es una joven bella, seductora y capaz de provocar encantamientos que manipulan la voluntad de los hombres, a excepción de la voluntad Parsifal que encarna el arquetipo del héroe que personifica el sistema patriarcal. Además, las doncellas-flores que habitan en los terrenos del castillo de Klingsor se muestran como una ramificación de las ninfas de la mitología grecorromana que, con su vagar por los campos y su belleza, enamoran a los hombres hasta llevarles a la locura.

No obstante, Kundry no es el único personaje femenino del mito artúrico que representa el reverso perverso de la feminidad. Morgana, la hermana del rey Arturo y la principal causante de la caída de Camelot, reino mítico asociado a la masculinidad caballeresca medieval, constituye uno de los hitos más conocidos de las brujas o hechiceras en la literatura medieval.

Morgana es un personaje que, pese a presentarse bajo el perfil de la hechicera clásica, acaba rindiéndose a los efectos del sistema patriarcal renunciando a parte de sus aspiraciones para salvaguardar la vida del rey, encarnación de la masculinidad institucionalizada. En el último episodio del mito, Morgana transporta el cuerpo moribundo del rey a la isla de Avalon junto a varias reinas hadas enlutadas. Allí es donde Arturo dormirá por los siglos de los siglos⁴⁰⁹. Esta última historia muestra la cara más amable de la bruja que al final olvida su pasado maléfico pasado y se reconcilia con su hermano y sus valores androcéntricos.

⁴⁰⁹ MALLORY, T. (2001): *La muerte de Arturo*, 2 vols., Madrid, Siruela, Colección Biblioteca Medieval.

La obra de Rochegrosse recoge el carácter sobrenatural y sexual de las jóvenes hechiceras del mito artúrico en contraposición a la superioridad moral del joven Parsifal. La composición enfrenta, en un lenguaje simbólico, la dualidad histórica que situó a mujeres y hombres en dos esferas de actuación contrarias. Por un lado, la elevación moral y espiritual de los hombres, entregados a sus deberes en el espacio público y al mantenimiento del sistema patriarcal (en este mito de Parsifal su deber es la búsqueda del Grial y el salvamento del reino artúrico). Y, por otro, la capacidad destructora de la naturaleza femenina a través del dominio de sus encantos físicos, su desenfreno sexual y su capacidad castradora conseguida mediante vías maléficas y sobrenaturales.



Fotografía de moda, Man Ray (1937)



LE DÉJEUNER SUR L'HERBE, EDOUARD MANET (1863)
[ALMUERZO SOBRE LA HIERBA]

Almuerzo sobre la hierba fue expuesta en el Salón de los Rechazados de 1863. La obra se había convertido en la principal atracción, objeto de burla y fuente de escándalo del Salón de París donde fue calificado como el lienzo «más irritante y controvertido»⁴¹⁰ de la exposición.

Manet reivindica en *Almuerzo sobre la hierba* el legado de los maestros renacentistas tomando como fuente de inspiración dos obras del Museo del Louvre: *El Concierto campestre* de Tiziano, entonces atribuido a Giorgione, del que adquiere el tema iconográfico, y *El juicio de París* de Rafael, del que toma la disposición del grupo central⁴¹¹. La alegoría de Tiziano muestra a dos mujeres desnudas, Calíope y Polimnia, musas de la poesía épica y lírica, en compañía de dos jóvenes hombres bien vestidos, uno ellos tocando el laúd. La escena se sitúa en un paisaje arcádico. Manet retomó el tema con personajes modernos presentando la escena como un «almuerzo en un bosque».

Pero *Almuerzo sobre la hierba* presenta un rasgo innovador y transgresor. La presencia de la mujer desnuda en medio de dos hombres, elegantemente vestidos, no está justificada por ningún pretexto mitológico o alegórico. Aparte de considerar vulgar el que una mujer estuviera desnuda junto a jóvenes vestidos, numerosos críticos rechazaron la modernidad del estilo desde el punto de vista cromático y compositivo. Es la modernidad de los personajes y la desnudez de la joven lo que hace que, a los ojos de sus contemporáneos, la composición sea obscena y casi irreal.

«Los pintores, y especialmente Édouard Manet, que es un pintor analítico, no comparten la obsesión de las masas por el tema: para ellos, el tema es solo

⁴¹⁰ CARRASSAT, P. (2005): *Maestros de la pintura*, Madrid, Spes Editorial, p. 218.

⁴¹¹ KING, R. (2006): *The Judgment of Paris: The Revolutionary Decade that Gave the World Impressionism*. New York, Waller & Company.

un pretexto para pintar, mientras que para las masas solo existe el tema» (Émile Zola, 186)⁴¹².

El estilo y la factura fueron casi tan transgresores como el tema. Manet abandona los habituales degradados para proyectar contrastes cromáticos muy abruptos que sumen la composición en claroscuros, razón por la que se le reprocha su «manía de ver por manchas»⁴¹³. Los personajes no parecen estar integrados en el entorno natural, más esbozado que pintado, en el que la perspectiva es ignorada y la profundidad está ausente. Con *Almuerzo sobre la hierba*, Manet no respeta ninguna de las convenciones academicistas sino que propone una nueva libertad creativa respecto al tema y a los modos tradicionales de representación. No es una pintura realista en el sentido social o político del término según la visión de Daumier, sino que es una afirmación a favor de la libertad individual del artista, del genio creativo.

La idea del cuadro se le ocurrió durante una excursión a Argenteuil, a orillas del Sena⁴¹⁴. La composición representa un almuerzo en un bosque, cerca de Argenteuil, en el que una mujer desnuda, la modelo Victorine Meurent, cuyo cuerpo está crudamente iluminado, mira directamente al espectador. Está sentada sobre una tela azul, probablemente perteneciente a alguna de las prendas de las que se ha desprendido. Los dos hombres son el hermano de Manet, Gustave, y su futuro cuñado, el escultor holandés Ferdinand Leenhoff. Los hombres parecen estar ocupados conversando e ignorando a la mujer. Frente a ellos, se muestran las ropas de la mujer junto a una cesta de frutas. En el fondo, una mujer ligeramente vestida vadea una corriente. La desproporción entre la mujer del fondo y la barca a la derecha se consideraba una impericia por parte del pintor. En realidad, los contrastes cromáticos y la utilización de la perspectiva aérea en clave moderna inscriben esta creación entre las obras maestras del siglo XIX.

⁴¹² Cita presente en la ficha museográfica de la obra.

⁴¹³ VON LINGERKE, C. (2005): *Los maestros de la pintura occidental*, Taschen.

⁴¹⁴ Ficha museográfica procedente de la base de datos del Museo de Orsay.

La esposa de Manet, Suzanne Leenhoff, y su modelo favorita, Victorine Meurent, posaron para la joven desnuda que muestra el rostro de Meurent pero el cuerpo de Leenhoff. A pesar de ser un tema mundano, Manet deliberadamente eligió un formato de lienzo grande, reservado para los grandes temas. La razón de esta elección radica en que el tema de *Almuerzo sobre la hierba* no es un tema mundano per se. El desnudo femenino y su ubicación en la composición pueden interpretarse como una alegoría del cambio económico, social, político y de mentalidad que se produce a finales del siglo XIX. ¿Es el desnudo femenino de *Almuerzo sobre la hierba* una personificación del incipiente movimiento feminista que convierte el sufragio universal en su principal reivindicación? ¿Los ojos de la modelo miran directamente al espectador en términos de igualdad?

El sistema económico del siglo XIX, con su expansión de la economía de mercado, convierte a los sujetos en seres homogéneos en los que el rasgo diferenciador es exclusivamente el nivel adquisitivo. Los hombres y mujeres se devalúan en la medida en que sólo tienen valor en función de su fuerza de trabajo. El Impresionismo plasmó las consecuencias del sistema económico industrial en las relaciones sociales y familiares y, por tanto, en las relaciones de género. Edgar Degas proyectó las transformaciones en la estructura familiar en *La familia Bellelli* donde el *pater familias* aparece excluido, al menos espacialmente, del núcleo familiar; una iconografía que transgrede la representación de los roles de género propios de la iconografía academicista⁴¹⁵.

Manet, en *Almuerzo sobre la hierba*, plasma compositiva y simbólicamente la progresiva transformación de las relaciones de género sin emitir juicios ni valores morales. La visión de Manet coincide con la impasible mirada que dirige la joven desnuda de la composición. La relación entre la mujer y los dos hombres no muestra ningún vínculo emocional. No se intercambian ninguna mirada y la postura relajada y coloquial de los hombres, tendidos en actitud negligente, no alcanza a la joven que irradia seguridad en sí misma desde su aislamiento espacial. La

⁴¹⁵ H. FEIST, Peter (2002). "Impresionismo en Francia", en Ingo F. Walther (ed.), *El impresionismo*. Slovenia, Taschen, p. 47.

mirada autosuficiente que la joven dirige al espectador preludia el nacimiento de los movimientos feministas y libertarios de género que desde el siglo XIX se extendieron por el mundo occidental.

Si se asume que la mirada de la joven es un acto de desafío y reivindicación de sí misma en una sociedad patriarcal que a finales del XIX está redefiniendo los roles de género, se puede plantear una cuestión relacionada con la categoría artística del desnudo. En el arte existe la categoría de desnudo, que corresponde a un género artístico donde el cuerpo sin ropa tiene una idealización, y la categoría de desnudado, cuando la modelo ha sido despojada de la ropa⁴¹⁶. Las categorías de desnudo o desnudado parecen insuficientes para describir a la protagonista de *Almuerzo sobre la hierba*. El erotismo de la composición nos muestra a una mujer idealizada pero la mirada directa al espectador no habla de una mujer avergonzada de su cuerpo desnudo. Estamos ante a una mujer consciente de sí misma y de su sexualidad en un entorno en el que la desnudez parece no tener cabida.

La modelo muestra a una mujer que ha asumido y es plenamente consciente de su erotismo, capaz de decidir sobre su estado, posición y poder en el centro de la composición. Su actitud inhibe e intimida atrayendo todo el protagonismo. Habría que crear una nueva categoría para definir a la modelo que tiene la voluntad de estar desnuda, más allá, incluso, de lo que su propio creador pretende para ella.

Apenas un siglo antes de su exposición, en 1791, Olympia de Gourges había escrito el libro *Declaración de los derechos de las mujeres y la ciudadana*. Las mujeres estaban en la mira de los cambios sociales. Un siglo después se celebró la primera convención de los derechos de las mujeres en los EE.UU. conocida como *Séneca Falls* (1848), momento de la fundación del feminismo estadounidense⁴¹⁷. Todos estos cambios acontecidos mayoritariamente en el siglo XIX avanzan hacia un

⁴¹⁶ CLARK, K. (1996). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza.

⁴¹⁷ DURÁN, I. (ed.) (2005): *Historia de las mujeres y América Latina II. El mundo moderno*, Madrid, Cátedra.

cuestionamiento crítico de las tradicionales relaciones de género. La joven de *Almuerzo en la hierba* mira al espectador anunciando la ruptura de los roles de género que la sociedad androcéntrica de la Europa decimonónica está protagonizando de manera progresiva e inexorable. Las mujeres ya no serán las eternas musas del genio femenino sino las creadoras de su propio destino.



La maja desnuda, Goya (1795-1800)



MORT D'ORPHEE, EMILE LEVY (1866)

[LA MUERTE DE ORFEO]

La muerte de Orfeo es una de las pocas obras de temática mitológica creadas por el pintor academicista Emile Lévy, que centró la mayor parte de su trayectoria artística en la composición de retratos. Levy ofrece una de las obras más hipnóticas de la mitología grecorromana gracias a su capacidad para captar la violencia del mito original. La mayor parte de las obras referidas a Orfeo se centran en su descenso a los infiernos en busca de su amada Eurídice, sin embargo, poco artistas cedieron su ingenio creativo al servicio de la muerte del héroe. La violencia del mito y la participación activa de personajes femeninos en su dramático final convierten a Orfeo en el mito que, junto a Perseo y Medea, mejor proyectan la supuesta naturaleza castradora y mortífera de las mujeres como afirmaba el androcentrismo clásico.

Las Metamorfosis de Ovidio describen el trágico final de Orfeo tras regresar del Inframundo donde perdió definitivamente a Eurídice⁴¹⁸. Orfeo no obtuvo el permiso del barquero Caronte para atravesar el río Leteo por lo que decidió retirarse a los montes Ródope y Hemo donde permaneció tres años evitando la unión amorosa con cualquier mujer. En esos montes fue visto por las Bacantes tracias quienes se sintieron despreciadas por su indiferencia. Tras apresar a los animales que lo acompañaban, apedrearon a Orfeo hasta la muerte para finalmente despedazar su cuerpo y esparcirlo por los montes. Su cabeza y su lira fueron arrojadas al río Hebro desde donde fueron a parar al mar, cerca de la isla de Lesbos, donde una serpiente quiso engullir la cabeza del héroe hasta que Apolo la transformó en una roca.

Existen otras versiones del mito órfico aunque todas ellas inciden en la participación de mujeres en el asesinato y descuartizamiento de Orfeo. En la versión de Eratóstenes, que se remonta a *Las basárides* de Esquilo, Orfeo desdeñó al final de su vida el culto a Dioniso a favor de Apolo. Por

⁴¹⁸ OVIDIO. *Las Metamorfosis*, X.

ello, mientras Orfeo se encontraba en el monte Pangeo esperando la salida del sol, Dioniso envió a las Ménades para que lo asesinaran y despedazaran⁴¹⁹.

La versión recogida por Pausanias señala que Orfeo obligaba a los maridos de las mujeres de Tracia a que lo siguieran en sus viajes⁴²⁰. Para evitar las ausencias prolongadas de sus maridos, las mujeres mataron a Orfeo mientras estaban embriagadas de vino. Finalmente, Higino recoge otra tradición según la cual Calíope, madre de Orfeo, había participado como jueza en la disputa entre Afrodita y Perséfone por la posesión de Adonis. Afrodita, al no satisfacerle el veredicto de Calíope, provocó que todas las mujeres tracias se enamoraran de Orfeo hasta tal punto que llegaran a despedazarlo⁴²¹.

En el análisis del mito y de la creación artística de Emile Levy tomó como punto de partida la versión de Ovidio por ser la más citada en las fuentes clásicas. La muerte de Orfeo, que simbólicamente representa al héroe grecorromano valedor del sistema patriarcal, gira en torno a la decisión de las Bacantes de acabar con su vida. La figura de la Bacante es un personaje excepcional en la mitología grecorromana por su carácter sexual, violento y lascivo.

Las bacantes eran, según la mitología griega, mujeres adoradoras del dios Dionisos, conocido también como Baco en el mundo romano⁴²². Su relación con los cultos báquicos es el elemento que convierte a las bacantes en mujeres de naturaleza monstruosa. Originalmente, Dionisio era un dios tracio asociado al vino y la agricultura que con el paso del tiempo fue aglutinando diferentes ritos. Posteriormente, la unión de Dionisos con el dios Pan le dio un giro femenino al culto dionisiaco debido a la incorporación de los ritos de fertilidad de este último. Los misterios dionisiacos se convirtieron así en ceremonias secretas prohibidas en su

⁴¹⁹ ERATÓSTENES. *Catasterismos*.

⁴²⁰ PAUSANIAS. *Descripción de Grecia*, IX, 30, 5-6.

⁴²¹ HIGINO. *Astronomía*, 7, 3.

⁴²² Eurípides popularizó el mito en su obra teatral *Las Bacantes*.

mayoría a los varones. La «locura divina» asociada al vino se unió a la «locura sexual» propia del dios Pan. Los misterios dionisiacos eran descritos como actos rituales femeninos en los que las mujeres entraban en un estado de excitación salvaje, embriaguez y sexualidad que en ocasiones terminaban con sacrificios animales y esparagmos, es decir, el desgarramiento de carne animal para ser ingerida cruda en un acto ritual que representaba a Dionisos siendo devorado por los titanes.

El imaginario colectivo interpretó los misterios dionisiacos como una manifestación colectiva de las debilidades e imperfecciones de la naturaleza femenina. Las mujeres, salvajes, desobedientes e imperfectas por naturaleza, dan rienda suelta a sus instintos violentos y sexuales en un ceremonial vetado a los hombres. El carácter femenino de los rituales dionisiacos, el nomadismo de las bacantes que se desplazan solas por las montañas y la celebración de las bacanales en entornos naturales convierten a las bacantes y sus ritos en el referente sobre el que en la Edad Media se creará la idea de la bruja y del aquelarre.

Nietzsche⁴²³ y Julio Cortázar⁴²⁴ interpretan la muerte de Orfeo como la confrontación permanente entre los principios apolíneo y dionisiaco, entre la serenidad y la orgía, entre la racionalidad y el abandono a los instintos. Esta dicotomía subyace en la oposición hegeliana sobre la que se ha erigido y perpetuado el patriarcado: la aceptación de que los hombres y las mujeres representan el reverso y el anverso de la creación. Los hombres proyectan el aspecto racional y apolíneo del mundo que se condensa en el control de la *res publica* mientras que las mujeres encarnan la esfera natural y dionisiaca de la naturaleza humana. La personificación del mundo natural en las mujeres, debido fundamentalmente a su capacidad de reproducción, convierte a las bacantes en el monstruo femenino por excelencia del imaginario grecorromano. Sólo las amazonas, con sus habilidades bélicas y su vulneración de los roles de género, superan el carácter transgresor de las bacantes.

⁴²³ F. NIETZSCHE. *El nacimiento de la tragedia*.

⁴²⁴ J. CORTÁZAR. *Las Ménades*.

La obra de Emile Levy reproduce la iconografía clásica de las bacantes. Levy perfila a las bacantes como mujeres salvajes ataviadas con coronas de hojas de vid, vestidas con pieles de cervatillo y portando el thirsus mientras danzan de forma salvaje. El thirsus juega un papel fundamental en la iconografía de las bacantes. Es un bastón forrado de vid o de hiedra y rematado por una piña en la punta. Se trata de un símbolo fálico, originario de las culturas orientales, que representa la fuerza vital y salvaje asociada al dios Dionisos⁴²⁵. La iconografía del thirsus y sus atribuciones en los rituales paganos permiten establecer una asociación conceptual y simbólica con la vara mágica de las brujas que según el imaginario medieval les permitía lanzar conjuros.

La obra de Emile Levy proyecta todos los elementos clásicos de las bacantes en una composición vertical que invita al espectador a deslizar la mirada desde la exuberancia de las bacantes que descienden por el abrupto paisaje hasta el cuerpo del héroe, tendido en el suelo, bajo la atenta mirada de dos bacantes que se disponen a despedazarlo. En el extremo inferior derecho, la luz de la composición resalta un elemento que no forma parte del mito original pero que se incorporó en siglos posteriores: la bacante que porta una serpiente enroscada en su cuerpo.

La iconografía de las bacantes, pese a que siempre estuvo ligada al mundo de la naturaleza, no incorporó la imagen de la serpiente como elemento definitorio. El arte clásico tendió a resaltar la naturaleza selvática de las bacantes mediante la representación de animales de caza que posteriormente eran despedazados de forma violenta. La serpiente no adquiere una carga simbólica castradora y sexual hasta que el discurso patrístico le convierte en el elemento desencadenante de la caída edénica en el Génesis. Con anterioridad se había perfilado el carácter sexual de las serpientes en algunos rituales paganos, especialmente en los misterios órficos y eleúsicos, sin que por ello se relacionaran explícitamente con la sexualidad femenina. Es en la Edad Media cuando la serpiente se convierte en el símbolo del pecado y, dado que la caída edénica se produce por la

⁴²⁵ W. BURKERT (2007): *Religión griega arcaica y clásica*, trad. esp., Madrid, Abada.

transgresión de Eva, en el símbolo de la naturaleza femenina⁴²⁶. La presencia del ofidio en la composición de Emile Levy se debe a la influencia cristiana en un mito que es reelaborado por el discurso patrístico para ensalzar los peligros inherentes a la naturaleza femenina.

La obra de Emile Levy constituye, en suma, un ejemplo paradigmático de la representación de las mujeres como seres de naturaleza castradora; mujeres capaces de dar muerte, despedazar e ingerir el cuerpo del héroe en un acto ritual con connotaciones sexuales y antropófagas que recuerda el viejo mito de la vagina dentata.

⁴²⁶ CASANOVA, E. & LARRUMBE, M. A. (2005): *La serpiente vencida. Los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.



Adán y Eva, Alberto Durero (1507)



ALICE, BALTHUS, BALTHASAR KLOSSOWSKI DE ROLA (1933)

[ALICE]

Perturbador y escandaloso entre ciertos sectores sociales, el pintor Balthasar Klossowski de Rola, conocido artísticamente como Balthus, se defendió de quienes veían la sombra de una degeneración sexual en sus representaciones de niñas impúberes. Siempre sostuvo que su interés por las modelos no tenía intenciones morbosas declarando que «las niñas son las únicas criaturas que todavía pueden pasar por pequeños seres puros y sin edad (...), para mí son sencillamente ángeles y en tal sentido su inocente impudor es propio de la infancia. Lo morboso se encuentra en otro lado»⁴²⁷.

Las niñas de Balthus, preadolescentes a las que el pintor muestra en actitudes hieráticas pero con un lenguaje corporal explícitamente erótico, revolucionó el arte de vanguardia por su visión hipersexualizada de las niñas; unas «lolitas» que despertaron el interés de artistas como Picasso y, sobre todo, Man Ray quienes nunca pudieron despojarse del aura de voyeur. En 1996, cinco años antes de morir declaró: «Algunos periodistas creen que mi obra es pornográfica ¿Qué significa eso? Todo es pornográfico hoy en día. La publicidad es pornográfica. Las modelos de productos de belleza parecen tener un orgasmo»⁴²⁸.

La desnudez de Alice, aún sin la sexualidad explícita de *Clase de guitarra* (1934), convierte al espectador en un voyeur que desde el otro lado del espejo observa una escena íntima y erótica. La composición muestra a una joven de aspecto lánguido cepillándose el cabello en una estancia austera y sin mobiliario. El único elemento presente en la estancia es una silla de madera en la que la modelo sitúa una de sus piernas dejando al descubierto su sexo. La pequeña y traslúcida camiseta que viste el cuerpo de la joven contribuye a exaltar aún más el carácter erótico de la composición. La prenda apenas cubre su cuerpo porque deja al descubierto su sexo y uno de sus pechos. La inclusión de la camiseta en la

⁴²⁷ NERET, G. (2003). *Balthus*. New York, Taschen.

⁴²⁸ VIRCONDELET, A. (2001). *Mémoires de Balthus*. Monaco, Editions du Rocher.

obra responde más a un criterio erótico que estético. Alice se ofrece a la vista del espectador pero de una manera extrañamente indiferente, ausente y fantasmal.

El primer título de esta pintura es *Alicia en el espejo*, en referencia a la obra de Lewis Carroll⁴²⁹. Alice se mira en un espejo que no se muestra en la composición porque son los ojos del espectador los que actúan como un espejo. Alice ve en el espejo la imagen que los espectadores proyectan de ella de manera que Alice y el espectador se observan mutuamente.

Balthus había justificado su disposición a exponer pinturas eróticas en numerosas ocasiones. En una carta que escribió a Antoinette de Watteville en 1934 justificó así su fascinación por la sexualidad juvenil. «De hecho hoy el arte erótico es lo único provoca a las marionetas. La reacción se produce normalmente en forma de escándalo o censura. Es una pena, o más bien una dicha. Nada puede hacerme más feliz porque estas reacciones demuestran que yo soy de los que todavía saben cómo agitar los cuerpos y las mentes»⁴³⁰.

A pesar de su predilección por pintar niñas desnudas, con la impudicia inocente propia de la niñez, Balthus da un sentido religioso a su obra. No la religiosidad de un beato sino la de un artista capaz de captar lo terrible, erótico y espléndido de la belleza. En una oportunidad le dijo a su esposa: "Hablé con Dios. Me dijo que aún tengo que seguir con la tarea que me encomendó. Debo seguir pintando, tengo mucho que hacer"⁴³¹. Esta óptica de la obra como una tarea espiritual, como una práctica de hondo significado subjetivo, contrasta con el morbo aciago y misterioso que emanan las jóvenes de sus obras. La crítica y el público perciben algo perverso en ese universo poblado de preadolescentes con poses inocentes y bañadas con un erotismo que presagia lo peor. A Balthus no le interesa la sexualidad desde una óptica sensual y atrayente sino desde una

⁴²⁹ BALTHUS (2001): *Correspondance amoureuse avec Antoinette de Watteville: 1928-1937*. Paris, Buchet/Chastel, p. 155.

⁴³⁰ BALTHUS (2001). Ibid.

⁴³¹ Referencia contenida en la ficha museográfica.

perspectiva negativa. La sexualidad como acción corruptora, como entidad amenazadora y atávica.

La musa de Balthus fue su esposa, Antoinette de Watteville quien vivió el arte del pintor como una carga insoportable. Hija de una familia de la gran aristocracia suiza, Antoinette fue la protagonista y testigo privilegiado de las turbulentas obras eróticas de Balthus. Cuando él le envía las fotos de algunas de sus primeras obras, la joven aristócrata se pregunta qué dirán sus padres y amigos cuando descubran su cuerpo, desnudo, en una galería de arte. Respondiendo a esas dudas, Balthus razona, por vez primera, su propia concepción del erotismo en el arte: para Balthus, el erotismo es una manifestación de su rechazo y revocación de la nueva sociedad industrial y materialista⁴³². A su modo de ver, el cuerpo desnudo y el erotismo son una primera respuesta moral y espiritual contra la conversión de los hombres en meras mercancías sonámbulas.

La modelo que inspira la composición de Alice es Betty Holland, amiga de Balthus con quien compartió una buhardilla en París antes de casarse con Antoinette de Watteville. Betty es retratada sin vida, etérea, como un fantasma desplazado en el tiempo y el espacio; una criatura que desprende un aérea tóxica, grotesca e inquietante que puede relacionarse con el Kitsune de la tradición japonesa⁴³³. En la mitología japonesa el Kitsune es un animal con poderes mágicos entre ellos la capacidad de adoptar la forma de una mujer joven para hacer el mal entre los hombres.

Los kitsune son muy conocidos como amantes en historias que involucran a un hombre y un kitsune que toma la forma de una mujer⁴³⁴. En estas historias, que son más románticas que eróticas⁴³⁵, el hombre

⁴³² BALTHUS et JOUVE, *Alice dans le miroir*, Ex Libris, 2 juin 2010.

⁴³³ HALL, J. (2003): *Half Human, Half Animal: Tales of Werewolves and Related Creatures*. Bloomington, Indiana, Authorhouse.

⁴³⁴ HAMEL, F. (1999): *Human Animals: Werewolves & Other Transformations*. New Hyde Park, N.Y., University Books, p. 88-102.

⁴³⁵ HEINE, S. (2000): *Shifting Shape, Shaping Text: Philosophy and Folclore in the Fox Koan*. Honolulu, University of Hawai'i Press.

joven contrae matrimonio con una hermosa joven desconociendo que en realidad es un kitsune. El hombre descubre casualmente la verdadera identidad del kitsune teniendo que hacer frente a la deshonra que supone haber sido engañado. Algunas historias presentan a las esposas kitsune teniendo hijos que si son humanos heredan las cualidades sobrenaturales del kitsune⁴³⁶.

Esta asociación entre Alice y los kitsune guarda reminiscencias con los mitos de los súcubos o demonios que adoptan la forma de una joven doncella para seducir a los hombres. La mirada vacía de Alice permite ver algo sobrenatural en ella; una llamada de atención al espectador que anuncia que tras la sexualidad explícita de la composición se encuentra lo más oscuro de las pulsiones humanas. Así se deduce de las declaraciones del poeta Pierre Jean Jouve que declaró: «Los pensamientos que me produjo la visión de Alice se convirtieron en algo continuo, agotador y físico. Cuando comprendí que Alice quería hacer el amor conmigo sentí miedo. El sadismo de esta imagen se apropió que mi carne y mi espíritu»⁴³⁷.

Alice puede analizarse como una reelaboración en clave modernista de la sexualidad castradora, grotesca y devoradora de los súcubos medievales. Una imagen atractiva y repulsiva al mismo tiempo que agita las pulsiones humanas. Una llamada sexual y erótica que conlleva una amenaza de castración por cuanto exhibe el sexo femenino de manera explícita y decidida; una renovación del mito de la vagina dentata bajo la iconografía vanguardista de los años treinta.

⁴³⁶ASHKENAZY, M. (2003): *Handbook of Japanese Mythology*. Santa Barbara, California, ABC-Clio.

⁴³⁷ DAVENPORT, G. (1989): *A Balthus Notebook*. New York, Ecco Press.



Venus de pie en un paisaje, Lucas Cranach (1539)



LA TOILETTE DE CATHY, BALTHUS (1933)

[EL ASEO DE CATHY]

La toilette de Cathy es una obra de juventud de Balthus que causó una gran reacción entre el público y la crítica por su carácter abstracto, surrealista y erótico. Balthus quedó muy impresionado por la violencia implícita y las pulsiones sexuales de la novela *Cumbres borrascosas* (1847) de Emily Brontë. Existía una traducción francesa publicada en 1929 que podría haber leído Balthus, pero el hecho de que las catorce ilustraciones inspiradas en la novela que realizó Balthus entre 1933 y 1934 fueran acompañadas de citas en inglés evidencia que leyó la novela en su idioma original. *La toilette de Cathy* es una de las ilustraciones que componen la serie de Balthus sobre la novela de Emily Brontë.

La atracción de Balthus por *Cumbres borrascosas* no responde sólo a criterios literarios. Como señaló Albert Camus, «es una historia donde el amor adulto grita de rabia y todo está impregnado de una terrible nostalgia»⁴³⁸. La novela de Emily Brontë tiene para el joven Balthus referencias sobre su propia historia, su amor frustrado con Antoinette de Watteville quien entonces se hallaba comprometida con otro hombre (para profundizar en la relación entre ambos véase el análisis de Alice de Balthus).

La poderosa y hosca figura de Heathcliff domina *Cumbres Borrascosas*, novela apasionada y tempestuosa cuya violencia emocional se adelantó a su tiempo. Los brumosos y sombríos páramos de Yorkshire son el singular escenario donde se desarrolla con una fuerza arrebatadora una historia de venganza y odio, de pasiones desatadas y amores desesperados que van más allá de la muerte y que traspasan generaciones. La tormentosa relación amorosa de Heathcliff, joven rescatado de las calles por una familia adinerada, y Cathy, perteneciente a su familia de acogida,

⁴³⁸ CAMUS, A. (1963): *El hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada, p. 114.

desencadena una sucesión de acontecimientos violentos por la imposibilidad de consolidar su relación amorosa.

La composición muestra a Cathy desnuda, sin artificios y con la mirada vacía mientras el ama de llaves desenreda su cabello ante la indiferencia de Heathcliff. La distancia espacial y emocional que separa a ambos personajes fue interpretada por Balthus como una metáfora de las dificultades que encontraba en su relación con Antoinette de Watteville. Balthus escribe en una carta dirigida a Antoinette en 1934:

«Se trata, como en el libro, de dos seres humanos que nunca serán uno pero que son complementarios entre sí. Nos hallamos en la encrucijada de nuestros respectivos destinos, como dos cuerpos que se cruzan en su camino cada mil años; debemos trazar nuestro propio camino, salir del círculo que impone el ritmo universal de la vida (...) Cathy está desnuda, porque es como una visión, como un recuerdo evocado por Heathcliff que se siente solo en la habitación»⁴³⁹.

La composición, una metáfora de la separación entre Balthus y su amada, actúa como una catarsis para el artista. Con su ejecución, trata de extraer lo más íntimo de sus sentimientos representando el volcán emocional de Cathy con el rostro de Antoinette de Watteville. Es un acercamiento al realismo psicológico y asfixiante de la novela de Emily Brontë desde un posicionamiento ascético que relaciona la atracción con el dolor y el sufrimiento.

La toilette de Cathy es una de las pocas novelas escritas por una mujer que, desde el momento de su publicación, se convirtió en un icono de la nueva mentalidad que acompañaría el fin del siglo XIX. Los cambios económicos impulsados por la industrialización y el cuestionamiento de la moral burguesa con sus tabúes y convenciones crean una percepción colectiva de cambio. La composición de Balthus logra captar la tensión entre los personajes de la obra de la misma manera que Emily Brontë

⁴³⁹ Cita contenida en la ficha museográfica.

captura la frustración social de la sociedad burguesa del XIX. Una novela y una autora rupturistas en todos los sentidos.

En *Cumbres borrascosas* expone una historia de amor pasional que no consigue destruir nada ni nadie excepto a sus propios protagonistas. Emily Brontë juega con las identidades de sus personajes (como demuestra el grito de Catherine: «¡Yo soy Heathcliff!») y así consigue diluir entre todos sus personajes su propia personalidad. Una estructura innovadora y transgresora que ha sido comparada con un conjunto de muñecas Matryushka que se va descomponiendo poco a poco y volviendo a componer.

Cumbres borrascosas fue una novela sin precedentes ni sucesores. Su originalidad no radica solamente en el argumento sino en la fuerza de su estilo, la poesía de su narración y en cómo llega a transmitir los sentimientos apasionados que se expresan y reflejan en las fuerzas de la naturaleza; de alguna manera, se produce una fusión de los personajes con la violenta belleza de los páramos de Yorkshire. Sin embargo, a pesar de ser considerada hoy un clásico de la literatura, la novela no tuvo buena acogida en su momento. Una de las razones argüidas es que su estilo era marcadamente masculino y pagano, lo que no se adecuaba al estilo que se esperaba de una escritora. A mediados del siglo XIX, la proyección de las mujeres escritoras era escasa y la máxima aspiración intelectual que se esperaba de las mujeres era la de convertirse en institutriz. Ya su hermana Charlotte, al encontrar el cuaderno de poemas de Emily, comentó: «No tenía nada que ver con la poesía que por lo general escriben las mujeres»⁴⁴⁰.

Por otra parte, la fuerza de la novela no sólo hay que verla en que fue escrita por una mujer, sino también en la violencia con que están descritos los sentimientos en una época en la que cualquier manifestación de la intimidad sentimental era contenida a ultranza; en aquellos momentos, la

⁴⁴⁰ TURNER, R. (2005): *Las hermanas Brontë*, Barcelona, Anagrama, p. 108.

novela se enfrentaba con una sólida represión emocional (véase el análisis de *Madame Jeantaud au miroir* de Edgar Degas).

Así, no resulta extraño que mientras Charlotte Brontë triunfaba con *Jane Eyre* y Anne Brontë era aceptada como una buena escritora por sus contemporáneos, la obra de Emily se dejaba en el olvido por ser considerada ruda y salvaje. Las duras descripciones de la realidad que mostraba se apartaban por completo del estilo imperante en la literatura de su época y de la calma y estabilidad emocional que se esperaba de las mujeres de acuerdo al ideal burgués de feminidad.

La crítica ha destacado la gran influencia de la vida de la autora en la novela. Llama la atención que el origen de esta historia salvaje y tosca se encuentre en la mente de una mujer de vida completamente tranquila, que permaneció soltera y se dedicó solamente a la escritura. ¿Es posible que Emily Brontë hubiese descargado toda su pasión no desatada y lo que supuso vivir en las costumbres puritanas típicas de la época victoriana en los personajes de su novela? ¿Algo similar a la catarsis que realizó Balthus al proyectar su relación amorosa en *La toilette de Cathy*?

Se pueden encontrar muchos paralelismos entre la obra de Emily Brontë y su vida. De hecho, el contexto social en que vivió Emily es el que se ve reflejado en su novela: la sociedad rural del norte de Inglaterra. Un mundo que, debido a las condiciones climáticas, se convierte en hostil y dificulta unas relaciones sociales basadas casi por completo en la familia, puesto que apenas se permiten acontecimientos sociales. A este respecto, su hermana Charlotte dijo que «no había ninguna tentación de buscar un trato social fuera de nuestro círculo familiar; dependíamos por completo de nosotras mismas y unas de otras; y de los libros de estudio, en lo que toca a placeres y las ocupaciones de la vida»⁴⁴¹.

Esto se refleja claramente en la obra y está profundamente relacionado con otro elemento muy relevante en la novela: los páramos de Yorkshire, un entorno natural del que la autora apenas salió. Unos

⁴⁴¹ TURNER, R. 2005: 92.

páramos inhóspitos en los que las emociones que se desatan entre los personajes están en consonancia con las fuerzas desencadenadas por la naturaleza misma. Unos personajes complejos y multidimensionales, alejados de los convencionalismos y de las reglas estrictas de la sociedad burguesa para alumbrar una novela romántica que contrasta con las corrientes costumbristas de la época victoriana. Emily Brontë escribió sobre pasiones y sentimientos extremos que se reflejan en sus personajes descuidando todo lo relacionado con las costumbres sociales; sus personajes se encuentran alejados de los convencionalismos y las reglas estrictas de la sociedad del momento.

La obra de Emily Brontë es un icono de la literatura romántica. Una obra de la que Virginia Woolf, igualmente marcada por la tragedia, la soledad y el silencio: «Con un par de pinceladas, Emily Brontë podía conseguir retratar el espíritu de una cara de modo que no precisara cuerpo; al hablar del páramo, conseguía hacer que el viento soplara y el trueno rugiera»⁴⁴².

El alejamiento de Emily Brontë de las convenciones sociales enlaza con la crítica que el modernismo plantea sobre la rigidez y los tabúes impuestos por la moral victoriana. Las vanguardias se erigieron como una oleada crítica y creativa frente al inmovilismo burgués. De la misma manera que Emily Brontë utiliza la literatura como un arma de denuncia contra las consecuencias personales de la moral burguesa, Balthus grita públicamente el dolor por el amor no correspondido utilizando los personajes de la escritora. El recurso utilizado por Balthus es la personificación de su amada Antoinette de Watteville en la tormentosa Cathy Earnshaw de la novela de Brontë; un personaje infantil, caprichoso y cruel que provoca dolor en quienes la rodean y que, a su vez, es el recipiente sobre el que Heathcliff vierte su ira y frustración.

La reelaboración del personaje de Cathy en clave modernista mantiene el carácter cruento y castrador de la novela de Emily Brontë

⁴⁴² Cita contenida en la ficha museográfica.

utilizando los recursos estéticos y cánones artísticos del arte de vanguardia. Balthus presenta una Cathy vacía, inerte, una muerta en vida que recoge el legado de la «bella muerta» del siglo XIX del que parten las posteriores modelos de las «mujeres maniquís» que explotará el surrealismo.

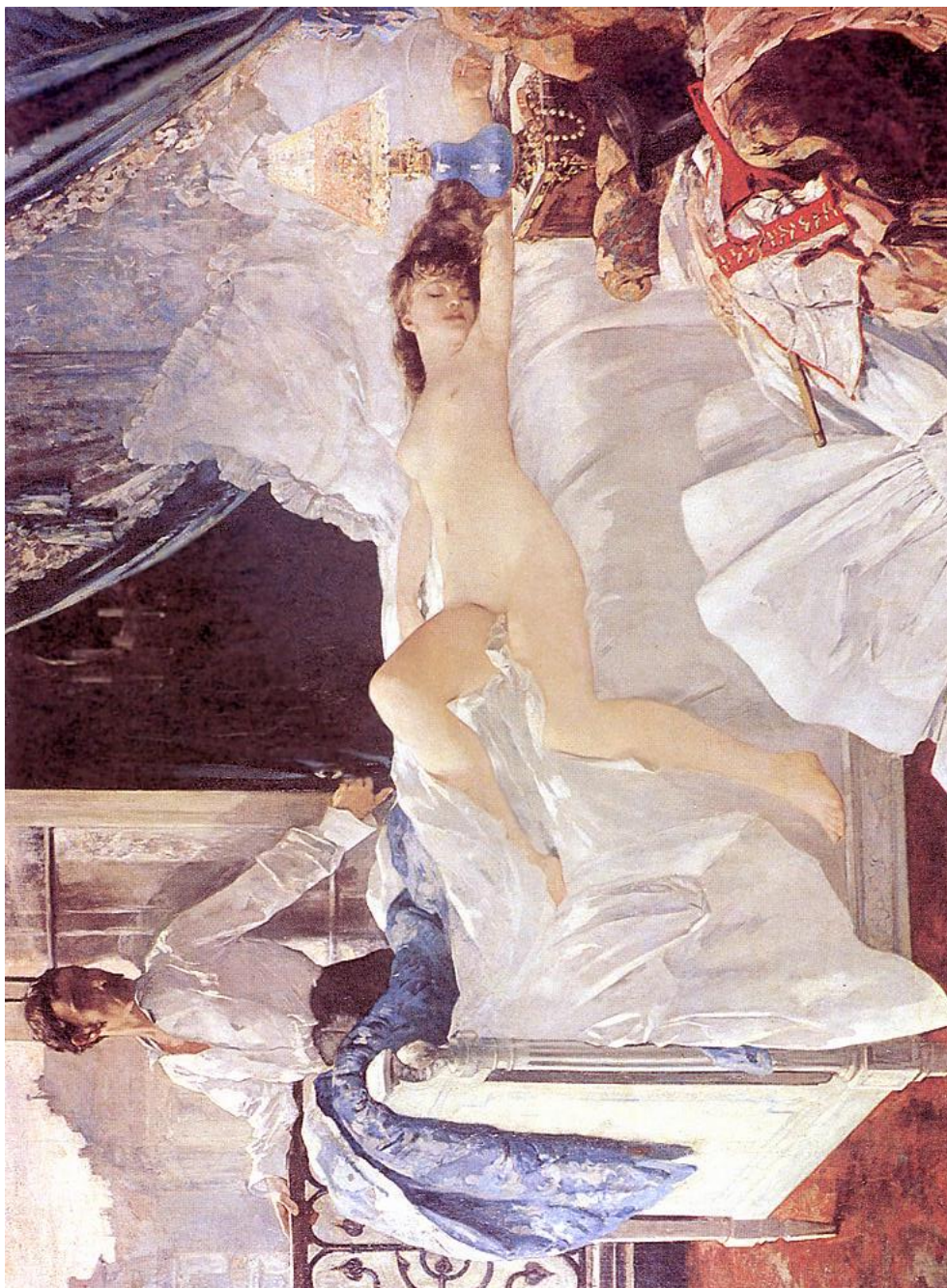


El pecado, Julio Romero de Torres (1931)

CUERPOS FRAGMENTADOS Y CUERPOS TÓXICOS

“Si la hija de un sacerdote se contamina a sí misma al hacerse prostituta, ella también contamina la santidad de su padre, y deberá morir quemada”.

Levítico, 21: 9



ROLLA, HENRI GERVEX (1859)

[ROLLA]

Henri Gervex fue un pintor francés, formado junto a Alexandre Cabanel, Pierre-Nicolas Brisset y Eugène Fromentin, cuyos primeros trabajos pictóricos pertenecen casi exclusivamente al género mitológico. Más tarde, Gervex acometió representaciones de la vida moderna logrando el éxito con *La Operación*, una paráfrasis modernizada de la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt.

En la primavera de 1878, un mes antes de la inauguración del Salón de París, la obra *Rolla* fue excluida precipitadamente de la exposición por la administración de Bellas Artes bajo la acusación de inmoralidad al representar a una prostituta desnuda en la cama tras haber mantenido relaciones sexuales. Henri Gervex era, sin embargo, un pintor reconocido a la altura de 1878. A sus 26 años de edad, ya había sido galardonado con medallas en el Salón de París lo que le dispensaba de las deliberaciones del jurado encargado de elegir las obras presentadas. Sin embargo, ante la exhibición de *Rolla*, las autoridades vetaron la obra. Tras su exclusión del Salón de París, la obra fue expuesta durante tres meses en la sala de un marchante de cuadros parisino. El escándalo, ampliamente difundido por la prensa, atrajo la multitud y acrecentó la fama de Gervex.

Rolla se inspira en un largo poema de Alfred de publicado en 1833. El texto narra las peripecias de un joven burgués, Jacques Rolla, inmerso en una vida de ocio y laxitud moral. En sus paseos por los barrios más deprimidos conoce casualmente a Marie, una adolescente que se prostituye para librarse de la miseria. La composición de Gervex muestra a Rolla, arruinado, cerca de la ventana mirando a la joven dormida. Pronto pondrán fin a sus días bebiendo veneno.

Si la escena fue juzgada indecente, no se debió a la desnudez de Marie, que no difiere en demasía con otros desnudos de la época. Lo que despertó la atención de los contemporáneos fue la naturaleza muerta constituida por las enaguas, la liga y el corsé desabrochado con prisas bajo un sombrero de copa. Fue Degas quien aconsejó a Gervex que colocase «un

corsé en el suelo» para que se entienda que esta mujer «no es una modelo»⁴⁴³. En efecto, esta disposición de las prendas indica claramente el consentimiento de Marie y su categorización como una prostituta. Además, el bastón saliendo de la ropa interior actúa como una metáfora del acto sexual.

Hay numerosas representaciones de mujeres desnudas que miran directamente al espectador, tácitamente masculino. Las diosas Venus, de frente, recostadas o de pie recuerdan al espectador las delicias sexuales que están más allá de lo que se percibe en el lienzo. El realismo decimonónico trajo consigo un acercamiento naturalista al desnudo femenino apareciendo con fuerza el tema de la prostitución femenina. El arte de fines del siglo XIX exhibió cuerpos desnudos o semidesnudos de jóvenes prostitutas recostadas (*Olympia* de Manet), arrodilladas sobre la cama (*Mujer pelirroja en cuclillas* de Toulouse Lautrec) o a orillas del río (*Las señoritas al borde del Sena* de Courbet). Sin embargo, lo habitual era que la prostitución fuera un «tema de interior»⁴⁴⁴, diferenciado de otro tipo de desnudos arcádicos, en plena naturaleza, que evocaban más el amor libre en paraísos idílicos⁴⁴⁵ que la sordidez de la prostitución. La obra de Gervex sitúa al espectador, como ya ocurriera con la *Olympia* de Manet, ante un tema visible socialmente pero silenciado públicamente. A diferencia de la obra de Manet, Gervex sitúa al cliente/amante dentro de la composición.

La Francia de finales del siglo XIX inició un proceso de regulación de la prostitución bajo las premisas de la moralidad cristiana y las necesidades higienistas de la época. En el siglo XIX, La prostitución era legal y estaba regida por el Estado como señala el hecho de que la *police des mœurs*, o agencia de la moralidad, concediera licencias a los burdeles o *maisons de tolérance*. La normativa obligaba a las prostitutas a estar

⁴⁴³ RAMÍREZ, J. A. (2007): *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, Arte Contemporáneo

⁴⁴⁴ RAMÍREZ, J. A. (2007).

⁴⁴⁵ Se podrían mencionar las series de bañistas que culminan con las obras de Matisse.

registradas como tales, llevar una credencial consigo y someterse regularmente a exámenes médicos en las clínicas municipales. Este sistema de reglamentación empezó a desaparecer en la década de 1860 y ya en la Tercera República (1870) la mayor parte de las prostitutas carecía de permiso.

El historiador Alain Corbin toma de Michel Foucault la expresión «archipiélago carcelario»⁴⁴⁶ para describir la red de instituciones en las que se confinaba a las prostitutas en el XIX: el burdel, el hospital y la prisión. Las mujeres que trabajaban en las calles con frecuencia pasaban en prisión un mes al año por estar registradas o para someterse a tratamientos médicos por el contagio de enfermedades venéreas⁴⁴⁷.

Según Corbin, este sistema reglamentario constaba de dos objetivos. El primero, orientado hacia la protección de la sociedad; el segundo dirigido a la vigilancia moral del burdel. Al discutir la primera estrategia Corbin relata la oposición ideológica entre las diversas formas de percibir la prostitución como las encabezadas por el prefecto de policía Beraud, quien consideraba a las prostitutas como biológicamente degeneradas o genéticamente estropeadas, o el Dr. Parent-Duchatelet, en cuyo libro *De la prostitution dans la ville de Paris* (1838) señalaba que las prostitutas eran víctimas de las circunstancias sociales. A mediados del siglo XIX, la tesis de Parent-Duchatelet y los defensores de una teoría social de la prostitución alcanzaron un gran eco y bajo sus estudios se justificaron toda clase de intromisiones en las vidas de las mujeres en nombre de la investigación social, incluyendo la reclusión en instituciones terapéuticas⁴⁴⁸.

La segunda estrategia de la vigilancia moral se dirigía a asegurar que la prostitución permaneciera «saludable» y que se mantuviera como un sustitutivo legítimo a la vida sexual marital. Se redactaron reglas que

⁴⁴⁶ FOUCAULT, M. (1986): *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.

⁴⁴⁷CORBIN, A. (1987): “Sexualidad comercial en Francia durante el siglo XIX. Un sistema de imágenes y regulaciones”, *Historia*, nº 18.

⁴⁴⁸ CORBIN, A. (1987).

penalizaban la homosexualidad, se estableció que sólo debía haber un cliente por mujer y que las prostitutas no debían compartir sus camas unas con otras en las *maisons*.

Corbin señala que es poco probable que estas reglas entraran en vigor ya que los informes administrativos indican que la policía no entraba habitualmente en los burdeles para supervisar el cumplimiento de la legislación y, además, les hubiera resultado imposible controlar las prácticas sexuales detrás de las puertas de las *maisons*. En cualquier caso, la prostitución no amenazaba las convenciones sociales que tanto se pretendían proteger. Los burdeles elegantes proporcionaban servicios sexuales a los hombres de la aristocracia y la alta burguesía y, a menudo, eran lugares de reunión para hombres homosexuales. Pero la mayor parte de las *maisons* controladas por el Estado durante la primera mitad del siglo XIX servían a una clientela de clase trabajadora, muchos de ellos inmigrantes que habían dejado a sus esposas o amantes en las provincias.

Las *maisons* eran un mundo aparte alejado de las convenciones sociales; una realidad paralela en la que las prostitutas no se perciben como mujeres sino como objetos de placer y, por tanto, ajenas a la moralidad cristiana y a los ideales burgueses de feminidad.

El número de burdeles permitidos disminuyó a partir de 1860 y surgió la prostitución clandestina o no reglamentada. Este cambio se interpreta generalmente como una evidencia de la ineficacia administrativa, sin embargo, lo más notorio del periodo posterior a 1860 no es la erosión del aparato reglamentario sino los cambios fundamentales que sufrió la prostitución misma⁴⁴⁹. La clase de prostitución antes descrita disminuyó conforme a la reducción de la migración urbana y la integración de los obreros en las ciudades. Un nivel de vida más alto y los esfuerzos moralizantes de los reformadores y líderes de la clase obrera se combinaron para "estabilizar" a la familia trabajadora. Los obreros frecuentaban cada vez menos las casas oficiales prefiriendo el ambiente de las *brasseries de femme* (cafés en los que mujeres con ropa exótica

⁴⁴⁹ CORBIN, A. (1987). Ibid.

atendían las mesas), *cafés concerts* (de ambiente burgués) y cabarets. La prostitución se diversificó y difundió en la clandestinidad.

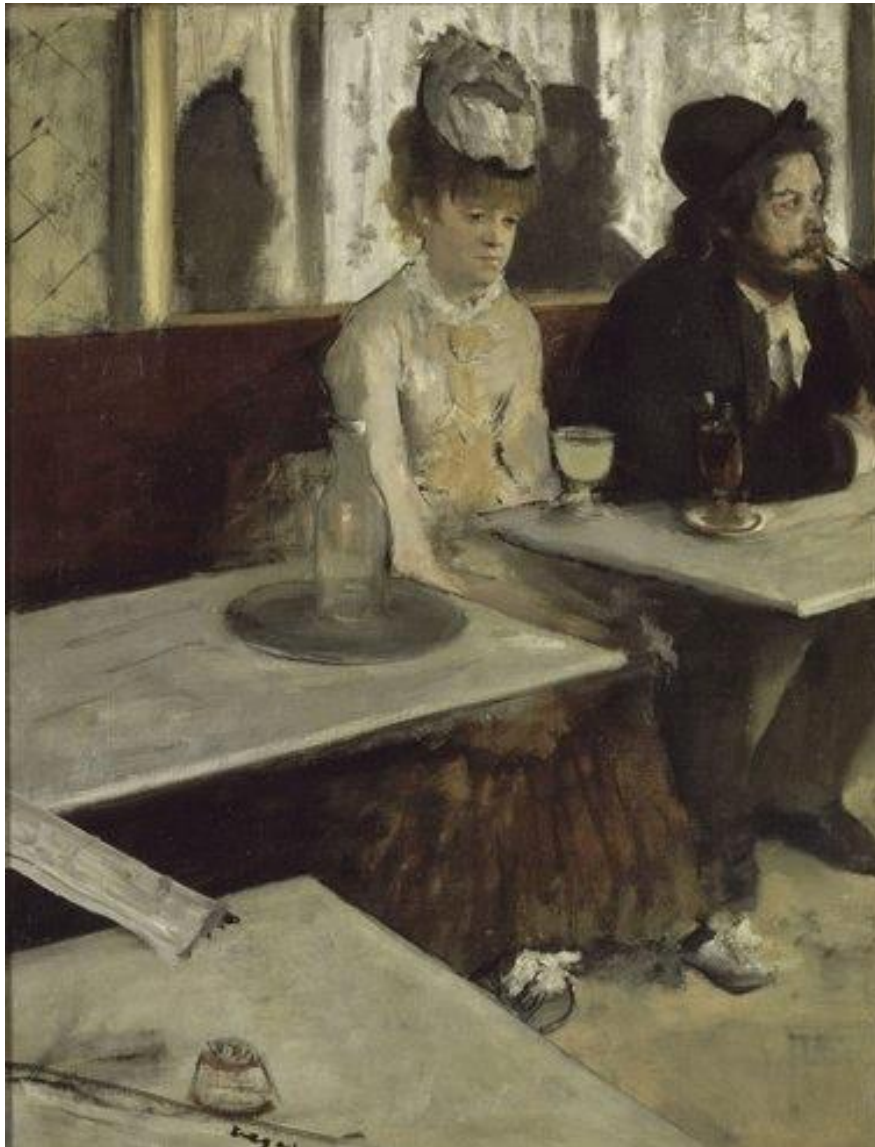
Se puede establecer una relación entre las transformaciones en el ejercicio de la prostitución y el descontento hacia el orden social y sexual. La idealización romántica de las mujeres difundida por la literatura burguesa, la exaltación del papel de madre y esposa y la constante advertencia de que el deber está antes que el placer crearon inhibiciones, ansiedades y confusiones. La prostitución era cada vez más una reacción contra el encorsetamiento moral que una búsqueda de placer sexual.

Al mismo tiempo, las últimas décadas del siglo XIX asistieron al auge del feminismo de clase media en Francia y muchas mujeres se unieron al movimiento abolicionista pidiendo la desaparición de las *maisons de tolérance* y la *police de mœurs* y solicitando una mejor atención médica y derechos civiles para las prostitutas. Este contexto de diversificación de la prostitución y de posicionamientos abolicionistas por parte del feminismo del XIX marca el tránsito a la contemporaneidad de la industria sexual.

La obra de Henri Gervex ilustra esta transformación social en la que las prostitutas son rechazadas socialmente y perseguidas jurídicamente pero aceptadas como una vía de escape a las limitaciones sexuales impuestas por la moralidad del XIX. Las prostitutas de fin de siglo personifican la decadencia de una sociedad en constante cambio que se debate entre la defensa de las libertades individuales y la defensa de una moral de base cristiana, represora y castrante.



La bebedora de absenta, Pablo Picasso (1901)



DANS UN CAFE, L'ABSINTHE, EDGAR DEGAS (1873)

[EN EL CAFÉ O LA ABSENTA]

Al contrario que la mayoría de artistas impresionistas, Edgar Degas es un pintor fundamentalmente urbano a quien le gusta recrear estancias cerradas, espectáculos nocturnos y escenas de ocio. En esta obra Degas sitúa al espectador ante un café, lugar de encuentro de moda, donde una mujer y un hombre, pese a estar sentados uno junto al otro, están encerrados en un silencioso aislamiento, con las miradas vacías y ausentes. La composición se puede interpretar como una denuncia de los perjuicios ocasionados por el abuso del consumo de absenta cuya venta fue prohibida en 1915. Algunos estudios establecen una conexión entre la obra de Degas y la novela de Zola, *L'Assommoir*, escrita varios años más tarde. El escritor confesó años más tarde: «Simplemente he descrito, en más de un sitio en mis páginas, algunos de sus cuadros»⁴⁵⁰.

La dimensión realista de la obra es clara. El café de la composición se ha identificado con *La Nouvelle Athènes*, mítico café de la plaza Pigalle, lugar de reunión de artistas de vanguardia y foco intelectual de la bohemia. El enfoque da la sensación de una instantánea fotográfica tomada al natural por algún testigo sentado en una mesa próxima. Pero el efecto es el resultado de una cuidadosa elaboración realizada en el taller de Degas y no en el propio café.

Los modelos que inspiraron a Degas en la composición de los personajes son Ellen André, una actriz y modelo de artistas, y Marcellin Desboutin, pintor y grabador. La temática del cuadro amenazó la reputación artística de Degas y tuvo que precisar públicamente que no era una representación iconográfica de dos personas alcohólicas reales. El enfoque descentrado, con vacíos espaciales y las amputaciones de parte de la pipa y la mano del hombre, fue inspirado por las estampas japonesas.

⁴⁵⁰ DENEUVE, P. (2004): *Émile Zola y los impresionistas*, París, Museo de Orsay.

Pero aquí, Degas lo utiliza como un recurso para producir un cierto desequilibrio ético.

Los dos personajes se sitúan tras una típica mesa de café, delante de un espejo que adorna las paredes del local y refleja sus espaldas. Sobre las mesas, una bandeja con una botella de absenta, una copa de licor y un vaso de agua manifiestan el carácter ocioso de la composición. La mujer aparenta ser una prostituta de las muchas que había en aquellos momentos en París, llegadas del campo ante la promesa de trabajo y de una vida mejor. Su afición por el alcohol sugiere la incorporación de las mujeres al consumo excesivo de bebidas alcohólicas que, hasta entonces, era casi exclusivo de los hombres.

La mirada ausente e inerte de la mujer es una de las notas características de la composición. Junto a ella, el hombre se muestra indiferente por lo que resulta difícil saber cuál es la relación existente entre ambos personajes. Quizá la composición de Degas sea una alusión a la desesperanza de la nueva sociedad industrial que se está creando a finales del siglo XIX; un mundo totalmente individualista y despreocupado de los problemas de los demás.

Hacia 1890 la absenta, conocida popularmente como «el hada verde», simbolizaba el rechazo a las normas establecidas⁴⁵¹. La absenta se convirtió en el símbolo de la bohemia, la creatividad artística y la libertad individual. La conocida relación de artistas y escritores como Edgar Poe, Jack London, August Strindberg, Oscar Wilde, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Vincent van Gogh y Paul Gauguin con la absenta convirtió esta bebida en un símbolo que encarna la Belle Époque; un tiempo creativo, marcado por el progreso industrial y el colonialismo. En los umbrales del nuevo siglo, y en un hecho sin precedentes, las mujeres beben absenta igual que los hombres.

⁴⁵¹ BARNABY, C. (1996): *Absinthe. History in a Bottle*, London, Chronicle Books.

El crítico de arte británico George Moore definió en 1892 la composición de Degas con la frase «¡Menuda puta!»⁴⁵² en referencia a la mujer retratada en el café parisino. La absenta se utilizó como una especie de chivo expiatorio del momento, pero no fue la absenta la provocadora de la reacción escandalosa que provocó *En el café* sino la idea de ver a una mujer ausente y alcoholizada por sus efectos. El cuadro retaba el orden social establecido. Transgredía el rol convencional que limitaba la actividad pública de las mujeres en la sociedad francesa del XIX. *En el café* desafiaba las nociones burguesas de decencia, moralidad y propiedad femenina. El disfrute de una bebida, y más aún de la absenta, en un café público no era un lugar apropiado para las «mujeres decentes» independientemente de su clase social.

Cuando se habla de la lucha por la emancipación de las mujeres siempre se piensa en las manifestaciones públicas de las primeras sufragistas. Pero, junto a esa lucha en la esfera pública liderada por mujeres «visibles», había otra movilización «invisible» que sucedía por las noches en las mesas de mármol de los cafés. Como señala el historiador Jordi Luengo, «la libertad puede encontrarse igualmente escrita en las cámaras de gobierno, los campos de batalla o en el seno del movimiento obrero, pero también en el vagar nocturno por las calles de la urbe, en la miseria del arrabal, en la travesía imaginaria del bohemio»⁴⁵³.

La bohemia tiene un componente de huida que habilita un espacio donde las mujeres proyectan sus visiones de futuro. El escenario por excelencia de la bohemia es la noche. Inicialmente se trata de un espacio masculino en el que las mujeres que se apropian de él son señaladas como la parte sexual de la maquinaria patriarcal: las prostitutas⁴⁵⁴. Sin embargo, con el tiempo, los espacios de ocio nocturno se ampliarán lo suficiente como para hacer emerger rincones de respetabilidad en los que las mujeres puedan desenvolverse sin cadenas. Aquello que en el siglo XIX era el reino de la «mala vida» a comienzos del siglo XX se convertirá en un territorio

⁴⁵² BARNABY, C. (1996).

⁴⁵³ LUENGO, J. (2010): «La bohème como libertad femenina», Revista *BBC Historia* nº 6

⁴⁵⁴ DALMAU, M. (ed. 2012): *El ocaso del pudor*, Barcelona, Edhasa.

abierto a la diversión cotidiana de las mujeres. Esta transformación sólo fue posible cuando las mujeres dejaron de estar aisladas de la esfera pública.

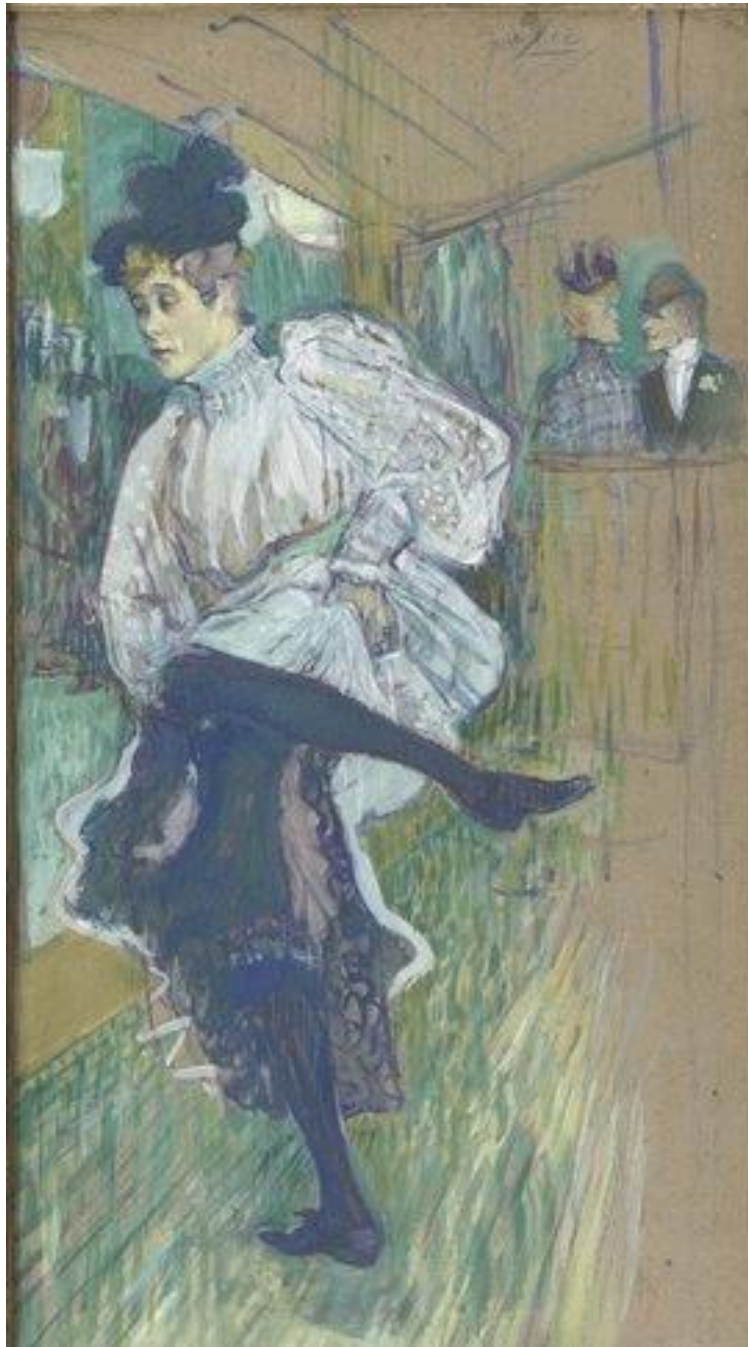
A finales del XIX, en la época de la bohème, el can can y la absenta, el ocio nocturno en los cafés era un terreno vedado para las mujeres. Podían pasar un día en el campo en compañía de hombres, como reflejan los cuadros de Renoir o los cuentos de Maupassant, pero cuando caía la noche debían recluirse en casa. Sólo las mujeres de buena posición podían acudir a cenas y bailes mundanos y siempre en compañía de un acompañante masculino. Si un hombre frecuentaba lugares de ocio nocturno no vulneraba las reglas establecidas, estaba autorizado a asistir a espectáculos de music hall, acudir a cafés nocturnos o jugar en los casinos. Las mujeres, en cambio, sólo podían hacerlo sacrificando su reputación.

Sin embargo, hubo numerosas *mimís* y *musettes* que reinaron en la vida bohemia y que invadieron espacios que la sociedad patriarcal había reservado exclusivamente a los hombres. Estas mujeres de la noche fueron audaces, rebeldes y transgresoras pero también, en muchos casos, alcohólicas y drogadictas; mujeres que desafiaron el androcentrismo de la bohemia pero que se diluyeron con el último trago de la absenta.

La composición de Degas es una imagen icónica de la entrada de las mujeres en los espacios de ocio masculino durante la bohème parisina. Un época vibrante para los hombres pero excluyente para las mujeres que sólo tenían acceso a los espacios de ocio nocturno en calidad de prostitutas o de mujeres de mala reputación. La mujer de *En el café* pone rostro a aquellas que, paralelamente a la lucha por el sufragismo, invadieron los espacios nocturnos de masculinidad con consecuencias, en ocasiones, desastrosas para su salud y su vida.



Reunión en un cabaret, Valentin de Boulogne (1625)



JANE AVRIL DANSANT, HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864)

[JANE AVRIL BAILANDO]

Jane Avril dansant es una composición de Toulouse Lautrec, pintor y cartelista posimpresionista que destacó por su representación de la vida nocturna parisina de finales del siglo XIX.

Como «La Goulue» y la payasa Cha-U-Kao, Jane Avril, el personaje central de la composición de Toulouse Lautrec, pertenece al mundo de la noche y del espectáculo parisino de la bohème. Jane Avril empezó a bailar en el *Moulin Rouge* en 1891 para continuar su carrera en los *Decadentes* el *Divan Japonais* y el *Folies Bergère*. Su aspecto frágil y algo etéreo hizo de ella un personaje excepcional en el ambiente nocturno de la bohème. En el escenario se transformaba en una bailarina acrobática llena de energía y de gracia que fue apodada la «Mélinite» por el carácter exuberante y dinámico de sus bailes. Fue considerada por sus contemporáneos como «la encarnación de la danza»⁴⁵⁵.

Gracias a la fluidez de la pintura al óleo, Toulouse-Lautrec ha podido captar la elegancia de la silueta en movimiento y el dinámico juego de piernas. En segundo plano, en la parte de cartón dejada prácticamente en blanco, se pueden apreciar dos personajes. El hombre a su izquierda es el agente artístico Warner, que sirvió de modelo para una célebre litografía, conocida como *El Inglés en el Moulin Rouge*. La mujer del sombrero no ha podido ser identificada.

Jane Avril, amiga del artista hasta su muerte, fue el centro de varias obras de Toulouse-Lautrec, especialmente de los carteles del *Divan Japonais* y el *Jardín de París*; composiciones que han contribuido a dar una gran notoriedad a una de las musas de la bohème parisina. Jane Avril, cuyo nombre real era Jeanne Louise Beaudon, era hija de una *demimondaine* (cortesana) conocida como «La Belle Elise» y del aristócrata italiano Luigi de Font. Jane padeció una vida marcada por el abandono y la

⁴⁵⁵ CARADEC, F. (2001): *Jane Avril: Au Moulin Rouge Avec Toulouse-Lautrec*, París, Fayard.

supervivencia en los ambientes nocturnos de la bohème. Atormentada por los maltratos propinados por el alcoholismo de su madre, Jane fue internada en el Salpêtrière Hospital, una institución mental para menores donde fue atendida por el Dr. Jean-Martin Charcot, precursor de la psicopatología. Tras ser dada de alta a los 16 años inició su trayectoria artística bailando en los cafés del Barrio Latino de París⁴⁵⁶.

En 1888 conoció al escritor René Boylesve quien cambió el nombre de la joven por Jane Avril. Con su nuevo nombre artístico consiguió importantes contratos en los cabarets más conocidos de París llegando a reemplazar en el *Moulin Rouge* a la célebre Louise Weber, «La Goulue», con un estilo completamente opuesto. Toulouse Lautrec convirtió a Jane Avril en una de sus musas para proyectar una visión de la bohème parisina marcada por los excesos, la sensualidad y una modernidad que marcó el fin de siglo de París y de Europa.

Pese a la fama alcanzada en los cabarets y en las obras artísticas de Toulouse Lautrec, Jane Avril falleció en la pobreza absoluta en un asilo de ancianos después de que su marido, el pintor alemán Maurice Biais con el que se contrajo matrimonio a los 42 años, dilapidara su fortuna.

El escritor inglés Arthur Simons relata que Jane Avril, que tenía «la belleza de un ángel caído», bailaba en el escenario del *Moulin Rouge* ante un espejo bajo la luz de lámparas de luces rosas y anaranjadas. La describe como una mujer alta, esbelta, con distinción y cándidos ojos azules.

«Tenía un genio endiablado, aparte de lo cual era siempre adorable y excitable (...) una criatura de crueles pasiones; tenía fama de ser lesbiana (...) Nunca he conocido una mujer que sintiera una pasión tan absoluta por su propia belleza. Bailaba ante el espejo que había en el foso de la orquesta porque estaba loca por su cuerpo. Era tan increíblemente delgada y flexible

⁴⁵⁶ AVRIL, J., RAMIRO, E., RAMSEYER, D., BRÉCOURT – VILLARS, C. & MOREL J. P. (2005): *Mes mémoires y Cours de danse fin-de-siècle. Jane Avril*, París, Phébus.

que podía doblarse hacia atrás, como Salomé cuando bailaba ante Herodes y Herodías, hasta barrer el suelo con los hombros»⁴⁵⁷.

Las bailarinas del *Moulin Rouge* y las cortesanas o *demimondaines* fueron las grandes musas de la Belle Epoque. Inspiraron a los artistas y se convirtieron en la personificación de una modernidad femenina en la que las mujeres ocupaban progresivamente el espacio público. Las bailarinas de los cabarets y las grandes cortesanas fueron las luces y las sombras de una época única que sucumbiría poco después tras las dos guerras mundiales. El París de fin de siglo se convirtió en el hogar de todas las fantasías y los grandes cabarets se mostraron como lugares de libertad creativa, sexual y erótica. Las bailarinas del *Moulin Rouge*, el *Folies Bergère*, el *Casino de París*, el *Olympia*, el *Divan Japonais* o el *Ambassadeurs* auspiciaron y protegieron a unas jóvenes que, bajo el influjo del cambio de siglo, popularizaron una nueva forma de vivir y mostrar su sexualidad; una forma más pública y visible que en siglos anteriores.

La Belle Epoque, con sus números circenses, espectáculos musicales y music hall convirtió los cafés y cabarets no sólo en lugares de ocio sino también de encuentros de carácter sexual en los que las mujeres se proyectan como seres inalcanzables idealizados bajo las luces de neón. El fin de siglo representó una revolución para las mujeres que, conscientes de su poder, intentaron tomar el rumbo de sus vidas y progresar social y económicamente por diversas vías, entre ellas, la utilización de su erotismo para copar los espectáculos musicales y veladas sexuales que, de forma más ó menos visible, se desarrollaban en los cafés musicales.

Algunas de las mujeres que lograron hacerse un nombre propio en el ambiente bohemio de las noches de la Belle Epoque fueron Lyane de Pougy, Emilienne d'Alençon y la Bella Otero conocidas como «Las Tres Gracias». Todas, al igual que Jane Avril, comparten una infancia y adolescencia marcada por la pobreza y el abandono familiar. Sus perfiles

⁴⁵⁷ SIMONS, A. (1895): "La Mélinité: Moulin Rouge, 22 May 1892", *London nights*, London, Smithers.

biográficos muestran que la búsqueda del éxito en los cabarets es un vehículo de huída hacia una nueva vida; una oportunidad de ascender socialmente a través de la utilización erótica de sus cuerpos.

El caso de Lyane de Pougy es paradigmático. Educada en un estricto pensionado religioso, fue obligada a contraer matrimonio a los dieciséis años con un joven militar amigo de la familia. Cansada de los malos tratos de su marido y tras ser descubierta en una infidelidad, huyó a París abandonando esposo e hijo. Su objetivo era huir de una vida encorsetada y convertirse en una estrella de la Belle Époque como una vía de escape y garantía de supervivencia. Consiguió el triunfo social junto a La Bella Otero (véase análisis de *Olympia*) y Émilienne d'Alençon.

En la cúspide de su carrera artística como bailarina del *Folies Bergère* de París decidió escribir algunas novelas que se convirtieron en grandes éxitos de venta y en las cuales mostraba abiertamente sus inclinaciones bisexuales. En su trayectoria literaria jugó un papel fundamental su relación sentimental con Natalie Clifford Barney, escritora estadounidense radicada en Francia, de la que habló en su novela *Idylle Saphique*⁴⁵⁸. Ambas promovieron la literatura escrita por mujeres y crearon la «Academia de las mujeres», en respuesta a la Academia francesa compuesta exclusivamente por hombres.

La mentora de Lyane de Pougy fue la conocida Valtesse de La Bigne, cortesana del Segundo Imperio Francés, una de las últimas amantes de Napoleón III y musa inspiradora de Émile Zola para su obra *Nana*⁴⁵⁹. La habitación de Valtesse, en particular su espectacular cama, inspiró a Zola para describir la habitación de *Nana*:

«Una cama como ninguna otra, un trono, un altar donde París admira su desnudez soberana (...) En la noche, una banda de amor entre flores mira

⁴⁵⁸ POUGY, Liane de (ed. 2009): *Idilio sáfico*, Barcelona, Editorial Egales.

⁴⁵⁹ LA BIGNE. Y. de (1999): *Valtesse de La Bigne ou Le pouvoir de la volupté*, París, Perrin.

entre risas, observando los placeres a la sombra de las cortinas» (Emile Zola, Nana)⁴⁶⁰.

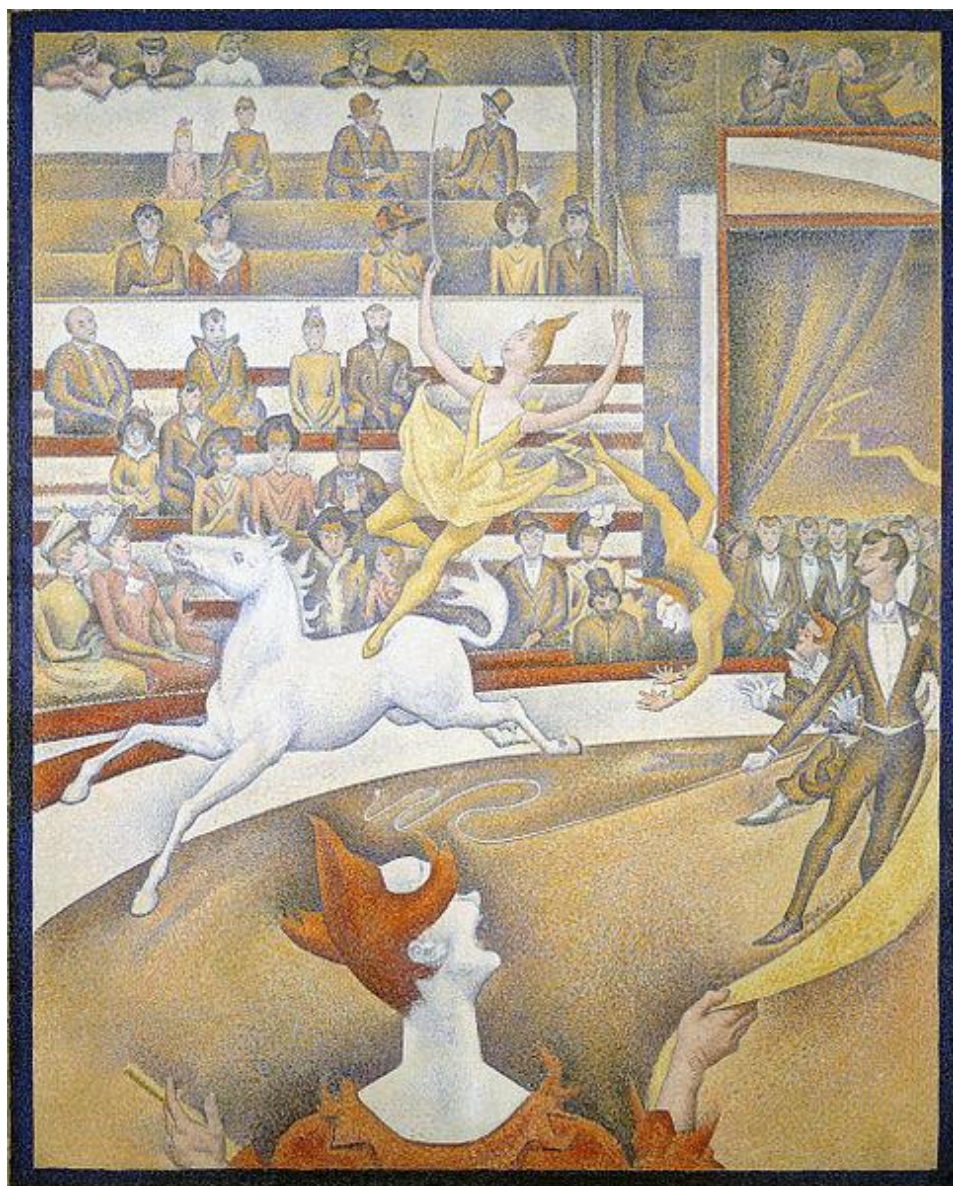
La trayectoria biográfica de estas mujeres muestra que la vida en los cabarets se convirtió en un arma de ascenso social en un contexto histórico marcado por las reivindicaciones sufragistas y la crisis de la moral burguesa⁴⁶¹. La exhibición de su sensualidad es el medio a través del cual puedan demostrar sus habilidades artísticas y, en muchos casos, literarias. La aparente libertad que guía sus vidas y sus relaciones amorosas con otras mujeres convierten a las bailarinas en el adalid de un nuevo ideal de feminidad que deconstruye el arquetipo burgués. Una deconstrucción que abría nuevas perspectivas de futuro para las mujeres pero que también despertaba recelo por su proyección socioeconómica y su actitud crítica hacia la feminidad canónica.

⁴⁶⁰ DENEUVE, P. (2004).

⁴⁶¹ HOLMES, D. & TARR, C. (2006): *A Belle Epoque?: Women and Feminism in French Society and Culture 1890-1914*, Berghahn Books



Los tramposos, George La Tour (1635)



LE CIRQUE, GEORGE SEURAT (1890)

[EL CIRCO]

Le Cirque es un cuadro del pintor neoimpresionista Georges Pierre Seurat, creador del puntillismo y uno de los grandes iconos del arte moderno de fin de siglo. En *Le Cirque* Seurat representa una escena circense exaltando su atmósfera festiva y vocación escénica. A finales del siglo XIX el tema del circo es tratado por diversos artistas como Renoir, Degas y Toulouse-Lautrec. Seurat lo trata con una técnica puntillista, basada en la aplicación de puntos de color que se funden en la retina del espectador, en la que predominan las tonalidades amarillentas. Es la última obra de Seurat y su repentina muerte de difteria la dejó incompleta. La obra fue expuesta, aunque sin estar terminada, en el VII Salón de los independientes en 1891.

En la composición se yuxtaponen dos espacios. El espacio escénico integrado por el escenario y los artistas marcado por una iconografía curvilínea, con arabescos estilizados y espirales que ofrece una sensación dinámica. El otro espacio aglutina a los asientos y el público creando un entorno rígido, inmóvil y estrictamente geométrico. Con esta pintura Seurat estaba tratando de crear una simbiosis entre la creación artística y el análisis científico de los efectos ópticos, un tema de gran interés popular en el siglo XIX⁴⁶².

La composición muestra la relación de las mujeres con el circo, un espectáculo netamente moderno en el que las mujeres desempeñaron un papel fundamental. En 1825 el circo moderno, entendido como un espectáculo de variedades de carácter itinerante, inicia su andadura en Estados Unidos donde el empresario Purdy Brown inicia una gira con un circo itinerante utilizando primera vez una carpa. Con ella se evitaban

⁴⁶² SEURAT, G. (1991): *Georges, Seurat: Correspondences, témoignages, notes inédites, critiques*, Paris, Acropole.

pagar los altos precios de los anfiteatros y el espectáculo era capaz de llegar a pueblos y pequeñas urbes alejadas⁴⁶³.

El circo era un espectáculo dirigido al entretenimiento de adultos en el que tenían cabida números de muy diversa índole en los que jugaban un papel fundamental las artes acrobáticas. Las habilidades acrobáticas de los artistas circenses, calificadas como «extrañas» y «sobrenaturales», junto a los vestuarios vistosos de las mujeres proyectaron una imagen del circo basada en el recelo y el pecado. Un temor que se acrecentaba por la diversidad del público asistente porque asistían gentes de cualquier condición social aunque la audiencia siempre era básicamente masculina ya que se consideraba que el espectáculo no era recomendable para las mujeres.

Sin embargo, pese a las reticencias de que las mujeres asistieran como público a los espectáculos circenses, las mujeres formaban parte activa del elenco de artistas. Las acróbatas, trapecistas y domadoras se convirtieron en el principal foco de atracción del circo por su extraña mezcla de sensualidad, enfatizada por el vestuario y sus torsiones corporales, y de temeridad ante el riesgo que conllevaban los espectáculos.

Paralelamente, el circo «Freak Show» o «Espectáculo de Fenómenos» surge con fuerza a finales del siglo XIX como un tipo de espectáculo basado en la exhibición de mujeres y hombres que presentan rasgos físicos diferentes, inusuales, sorprendentes o grotescos. Las mujeres barbudas se convierte en el icono de los «Freak Show» al encarnar una transgresión física de los roles de género. La extraña mezcla de un cuerpo femenino con uno de los atributos masculinos que definen físicamente la virilidad produce atracción y temor.

La composición de Seurat incide en una visión del circo basada en un espectáculo de artes escénicas. Su alejamiento del «Freak Show» se observa en el tipo de exhibición que se representa en el centro de la composición y

⁴⁶³ MAUCLAIR, D. (2009): *Historia del circo. Viaje extraordinario alrededor del mundo*, Madrid, Milenio.

en la esbeltez de la mujer que protagoniza el número circense. Sin embargo, la asociación visual de la acróbata con el caballo, animal salvaje que simbólicamente representa la libertad, dota a la mujer de un halo que guarda reminiscencias con las mujeres de los «Freak Show». La unión de la belleza femenina de la acróbata con la belleza salvaje del equino proyecta un halo de libertad que convierte a la artista en un ser «peligroso».

Las acróbatas despertaron el interés del arte de vanguardia por su expresividad corporal y el carácter transgresor de sus espectáculos. Una de las acróbatas que ejemplifica la admiración de los artistas por las artes circenses es la trayectoria de Suzanne Valadon. De ella dijo Toulouse Lautrec «has posado desnuda para todos los artistas viejos de París. Sería bueno que cambiases de nombre. Desde hoy te llamarás Suzanne»⁴⁶⁴. Y ese día nació una de las musas del arte modernista de finales del siglo XIX.

Marie Clementine Valadon se ganó la vida durante su juventud en diversos oficios, especialmente desempeñando tareas de modista, planchadora y lavandera. Tras mudarse del barrio de La Bastilla a Montmartre, epicentro de la bohemia artística parisina, inicia una etapa convulsa que le lleva a convertirse de acróbata circense a musa de algunos de los artistas más renombrados de la vanguardia europea. Fue acróbata en el circo *Molière* hasta que una desafortunada caída del trapecio puso fin a su carrera circense. Este hecho fortuito hizo replantearse su futuro debido a las lesiones provocadas por la caída y decidió ofrecerse como modelo de artistas mientras se inicia en el arte del dibujo de forma autodidacta.

Posó para Wertheine, Puvis de Chavannes, para quien inspiró todos los personajes que pueblan el *Bosque sagrado* (1884), y Renoir que la mostró en *Baile en Bougival* (1883), *Baile en la ciudad* (1884) y *Joven peinándose* (1885). Su relación artística con Renoir fue decisiva debido al aliento que le ofreció para que impulsara su incipiente carrera artística. La perfección de los dibujos de Suzanne, auspiciados por el apoyo continuo de

⁴⁶⁴ LÓPEZ MATO, O. *Desnudo de mujer*, Buenos Aires, Olmo Ediciones, p. 78.

Renoir, llevaron a Edgar Degas a afirmar que Suzanne «se había convertido en uno de los nuestros (...) si aún tuviese lágrimas me encantaría derramarlas sobre sus dibujos de desnudos»⁴⁶⁵.

En 1883 se trasladó a la Rue Turlaue donde varios artistas tenían sus talleres y donde se reencontró con Toulouse Lautrec a quien conocía desde sus tiempos de acróbata. La relación sentimental que establecieron estuvo marcada por la independencia y el abuso del alcohol por parte de ambos. Y así la retrató por primera vez Toulouse Lautrec, ante un vaso de absenta.

Uno de los aspectos más confusos de la vida de Suzanne fue su maternidad. En 1890 conoció al poeta Miguel Utrillo con quien mantuvo una relación sentimental. Suzanne le dio a su hijo Maurice el apellido de Utrillo quien se prestó a ello pese a que no era su hijo. Suzanne jamás reveló la identidad del padre de Maurice⁴⁶⁶. Lo único cierto es que, pese a los problemas de conducta de Maurice y su alcoholismo prematuro, las enseñanzas artísticas de Suzanne le convirtieron en el artista que mejor plasmó el alma bohemia de Montmartre.

Alejándose de su pasado como acróbata circense, Suzanne se convirtió en la primera mujer en ser admitida en la Academia y su primera exposición en 1915 fue un éxito comercial. Durante los últimos años de su vida se autoretrató desnuda, tal como había hecho tantas veces para otros artistas. Murió en 1938 poco antes de que París cayese en manos del ejército nazi.

La trayectoria vital de Suzanne Valadon proyecta las vicisitudes de las mujeres que dedicaron la mayor parte de su vida a desarrollar una carrera profesional alejada de los cánones de la moral burguesa. Su paso por el circo, su ocupación como musa y, finalmente, el desarrollo de una carrera artística, aprendida de manera autodidacta, convierten a Suzanne en una mujer transgresora. Una transgresión que se encarna en el personaje

⁴⁶⁵ DIAMAND, T. (2005): *Suzanne Valadon*. París, Flammarion.

⁴⁶⁶ WARNOD, J. (1982): *Susanne Valadon*. London, Easton.

femenino de la composición de George Seurat donde el cuerpo de la acróbata es un símbolo de resistencia, transgresión y ruptura en un mundo dominado por los hombres. Si el circo era un espectáculo vetado a las mujeres, en el que sí podían participar como artistas pero no como espectadoras, el mundo de arte ofrecía todo lo contrario. Las mujeres podían abrirse paso en el arte como musas pero no como creadoras. Suzanne rompió esas relaciones de género formando parte activa de ambos mundos.



El violín de Ingres, Man Ray (1924)



REPASSEUSES, EDGAR DEGAS (1884)

[LAS PLANCHADORAS]

Degas, que con frecuencia había retratado a su familia o a sus amigos, también fue un atento observador del trabajo que realizaban las mujeres en los talleres de modistas y planchadoras. Degas hizo de las lavanderas uno de sus temas predilectos entre 1869 y 1895, hasta entonces sólo Daumier había mostrado interés por las planchadoras. En su serie *Las planchadoras*, Degas realizó cuatro variaciones sobre una composición casi idéntica; una figura bostezando y otra planchando con fuerza. Este lienzo es la tercera versión de la serie⁴⁶⁷.

Su interés por el trabajo de las lavanderas y planchadoras se enmarca en las preocupaciones naturalistas y sociales de muchos de sus contemporáneos tanto en la pintura como en la literatura. *L'Assommoir* de Émile Zola, publicado en 1877, describe la lavandería de Gervaise y muestra sin rodeos la miseria de las clases populares de París. Las planchadoras de Degas, captadas de lleno en el trabajo y agotadas de cansancio, testimonian la mirada realista y sin complacencia, pero no sin ternura, que el artista vierte sobre la situación de la clase obrera.

Los gestos de cada una de las planchadoras parecen haber interesado especialmente a Degas que pretende fijar los movimientos efímeros y cotidianos en una representación realista, sin rasgos heroicos ni caricaturescos⁴⁶⁸. Siguiendo la estética realista de Courbet o Daumier, Degas presenta a las planchadoras en su trabajo diario, ajenas a los buenos modales o la belleza refinada de otras imágenes. Una de las planchadoras bosteza y con una mano se rasca el cuello mientras con la otra sujeta una botella de vino con la que aliviar la rutina diaria. Su compañera se esfuerza por eliminar las arrugas de una prenda sin tener tiempo para quitarse el mechón de cabello que se cae hacia adelante. La estancia está iluminada por un foco de luz procedente de la derecha que

⁴⁶⁷ PEUGEOT, C. & SELIER, M. (2001): *A Trip to the Orsay Museum*. Paris, ADAGP.

⁴⁶⁸ BAUMANN, F., KARABELNIK, M., et al. (1994): *Degas Portraits*. London, Merrell Holberton.

impacta en la mujer que está planchando mientras que la mujer que bosteza aparece en una zona de menor claridad. Los tonos azules se adueñan de la composición dando calidez a la composición.

La imagen proyecta una sensación de soledad y tristeza que inunda el lugar de trabajo de las planchadoras y sus propias miradas de desidia. Puede existir cierta relación entre la soledad de las planchadoras y el alcoholismo, simbolizado en la botella de vino, destructor de las vidas de muchas mujeres como ya había ilustrado Degas en *En el café* o *La absenta*. El tedio de la planchadora está perfectamente captado demostrando la capacidad como retratista de Degas.

Para Degas, que deseaba mostrar lo sustancial de la realidad, el tema de las bailarinas, cantantes, artistas de circo, lavanderas o planchadoras constituía, antes que un tema plástico, un espectáculo de la alienación social. A finales de la década de 1860, Degas empezó a tratar motivos cotidianos que, a su juicio, ejemplificaban las formas «naturales» de un trabajo alienante, concentrándose de un modo especial en las mujeres con independencia de su clase social⁴⁶⁹.

El proceso de industrialización del siglo XIX impulsó al crecimiento de las grandes ciudades y obligó a las mujeres de las familias obreras a incorporarse activamente en el mercado laboral urbano para que aportaran un salario complementario. El salario lo obtenían mayoritariamente en el desempeño de actividades ligadas a los servicios de lavandería y planchado⁴⁷⁰.

El desarrollo urbano y la difusión de las ideas de higiene personal y doméstica dieron lugar a la organización de los servicios domésticos que, en muchos casos, posibilitaron que algunas tareas se realizaran fuera de los hogares. Como parte de estos, lavar y planchar la ropa comenzó a ser un oficio más que requería tanto especialización en la mano de obra como

⁴⁶⁹ GORDON, R. & FORGE, A. (1988): *Degas*. New York, Harry N. Abrams.

⁴⁷⁰ PERROT, M. (1992): "El ama de casa en el espacio parisino durante el siglo XIX". *Historia Urbana*, Valencia, nº1.

en locales especialmente condicionados para ello⁴⁷¹. Surgieron así las lavanderas y planchadoras como un trabajo profesional y especializado debido a la necesidad de espacios para el planchado de piezas grandes, la dificultad de planchado de algunos tejidos y el uso de planchas calentadas con carbón o gas hasta bien entrada la década de 1930⁴⁷². El trabajo era realizado generalmente por mujeres con una estructura de economía informal y, por tanto, escasamente valorado y con poca retribución.

La actividad de las planchadoras podía realizarse de manera individual o en grupo. Los talleres de plancha tuvieron una presencia constante en las ciudades europeas desde fines del siglo XVIII, aunque sus tareas durante mucho tiempo tuvieron que competir con algunas órdenes religiosas femeninas que se dedicaban también a estas actividades.

Desde fines de siglo XIX hasta mitad del siglo XX, desaparecida ya la competencia de las órdenes religiosas tanto por su traslado lejos del centro de las ciudades como por su dedicación a otras tareas, los establecimientos de las planchadoras empiezan a proliferar. Se situaban en la entrada de locales y estaban regentados por mujeres que podían vivir con su familia en la rebotica o en el entresuelo del local⁴⁷³. Solían tener como ayuda a otros miembros femeninos de la familia o externos a ellas que trabajaban por horas y cobraban por semanas.

El taller de las planchadoras destacaba por su pulcritud y limpieza. En el centro se situaba una gran mesa de planchado cubierta por un muletón y recubierta por una tela blanca de algodón. Varias barras suspendidas del techo servían para colgar las prendas largas o que no podían doblarse como los vestidos, mientras que los tapetes se pegaban, a

⁴⁷¹ PERDIGUERO, E. (2004): "Popularización de la higiene en los manuales de economía doméstica en el tránsito del siglo XIX al XX", J.L. Barona Vilar (ed.). *Malaltia i cultura. València, Seminari d'Estudis sobre Ciència*.

⁴⁷² TATJER, M. (2002): "El trabajo de la mujer en Barcelona en la primera mitad del siglo XX: lavanderas y planchadoras", *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, vol. VI, n° 119 (23).

⁴⁷³ PELOACE, M. (1829): *Arte de la lavandería y del lavado doméstico según los métodos inglés y francés*, Madrid, Imprenta de E. Aguado.

modo de reclamo publicitario, en las cristaleras de la puerta de entrada. Sus principales clientes eran las familias de recursos económicos, los hoteles u otros establecimientos como restaurantes y tabernas⁴⁷⁴.

Las planchadoras aprendían el oficio de sus madres o familiares por observación y práctica. Era un oficio que requería de cierta habilidad y paciencia sobre todo para el almidonado y aplicado. Una vez planchadas las prendas, éstas se entregaban a los clientes en unas cestas de mimbre muy ligeras protegida por una sábana. Sin duda, un oficio bastante duro por las propias condiciones de su desarrollo: muchas horas de pie, sin horarios ni días de descanso, el calor desprendido por la plancha y el peligro de quemaduras y agresión cutánea del almidón y de otros productos químicos (añil, borax, estearina) utilizados para conseguir el abrillantado y acabado de las prendas⁴⁷⁵.

La planchadora es una obra ejemplar de realismo social con la que Degas consigue transmitir al espectador lo sacrificado y alienante de este oficio. Un trabajo sacrificado, mal remunerado y socialmente invisible; tres factores que inciden en el trabajo realizado por las mujeres posiblemente por el recelo que despiertan las trabajadoras en una sociedad patriarcal que se opone a la visibilidad de las mujeres en la esfera pública. *Las lavanderas* son un ejemplo del arquetipo de mujer trabajadora, pobre y bebedora que tanto temor despertaba en el imaginario patriarcal por la conjunción de tres aspectos históricamente vetados a las mujeres: el trabajo remunerado (símbolo de libertad económica), la pobreza (símbolo de degradación moral) y el vino (símbolo del ocio masculino).

⁴⁷⁴ CAMPS, E. (1995): "De ocupación sus labores: el trabajo de la mujer en los albores del siglo XX", *Actas del IV Congreso de la AEDH*, Bilbao, UPV.

⁴⁷⁵ SEGURA, I. (1995): *Guía de les dones de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.



Maniquí, Man Ray (1938)



ERINNERUNGEN AN DIE SPIEGELSÄLE VON BRÜSSEL, OTTO DIX (1920)
[RECUERDOS DE LA GALERÍA DE HELADOS DE BRUSELAS]

Otto Dix fue invitado en 1920 a participar en la primera Feria Internacional Dadá de Berlín. Inspirado por las vanguardias, Dix representa el absurdo de las guerras a través de una reelaboración modernista y caricaturesca de Belona, la diosa grecorromana de la guerra. *Erinnerungen an die Spiegelsäle von Brüssel* forma parte de una serie de caricaturas en las que la guerra, personificada en una mujer obesa, desnuda e hipersexualizada seduce a los soldados que se proyectan como hombres-títeres al servicio de su libido (*Skat Jugadores, La Rue de Praga*).

Algunos cafés se convirtieron en pequeños burdeles clandestinos en los que se reunían los oficiales en los años veinte. El *Crystal Palace* fue uno de los cafés-burdeles más famosos de Bruselas conocido por sus habitaciones cubiertas de espejos⁴⁷⁶. La escena de *Erinnerungen an die Spiegelsäle von Brüssel* se sitúa en el *Crystal Palace* donde un general alemán, cuya estructura cromática recuerda los colores de la bandera imperial alemana (negro, rojo y blanco), es seducido por una mujer de mediana edad, desnuda y en actitud explícitamente seductora mientras toman champán.

La composición cubista de la obra permite ver con detalle algunos elementos como el sexo de la mujer, en el plano inferior, o escenas sexuales reales o imaginarias en el ángulo superior. Otto Dix parodia el horror causado por la Primera Guerra Mundial haciendo uso de dos de las grandes innovaciones del arte de vanguardia: el cromatismo dadaísta y la descomposición geométrica cubista.

Tradicionalmente, y sobre todo en el siglo XIX y comienzos del XX, las representaciones artísticas de la guerra solían centrarse en ensalzar una visión heroica de la guerra, la alegoría de los bandos enfrentados, una exhibición didáctica de los detalles históricos de la batalla y la exaltación

⁴⁷⁶ RICHARD, L. (1991): *Cabaret, cabarets. Origines et décadence*, París, Plon.

de las estrategias, tácticas y estéticas militares. Otto Dix dio la espalda a estas formas de representación y, especialmente, a los discursos y valores que las justifican. Es una visión de la guerra que se ajusta al escepticismo de los artistas del periodo de entreguerras quienes cuestionaron la fascinación estética que la guerra despertaba hasta ese momento.

La guerra, no como conflicto entre naciones sino como representación máxima de la violencia, es uno de los fenómenos que mejor condensan el androcentrismo de la historia. El ejercicio de la violencia ha constituido históricamente una de las máximas expresiones de la masculinidad patriarcal. Por lo tanto, la proyección visual del hombre soldado condensa todos los valores asociados a la masculinidad tales como el honor, el valor, la violencia y la lealtad. Rasgos morales sobre los que simbólicamente se ha dibujado el progreso e independencia de las naciones.

La personificación de la guerra, sin embargo, a menudo ha adquirido un rostro femenino aunque su ejercicio se haya asociado explícitamente a la masculinidad. La asociación de la guerra con el cuerpo femenino tiene una larga trayectoria histórica y artística (véase el análisis de *La guerra* de Henri Rousseau). La aportación de Otto Dix radica en la desmitificación de la guerra. Frente al carácter aterrador y castrador que Henri Rousseau otorga a su «Belona niña», Dix deconstruye la iconografía clásica para caricaturizar e hipersexualizar a una Belona grotesca y decadente.

La decisión de Dix de caricaturizar e hipersexualizar la metáfora visual de la guerra se debe, de manera ineludible, a la renovación que experimenta el arte visual a comienzos del siglo XX y en el que la fotografía desempeñó un papel determinante. Picasso comentó que «el arte es la mentira que nos permite comprender la verdad»⁴⁷⁷. Por un lado, es la mentira porque es la representación de una idea en un plano mental que no es una representación fiel de la realidad externa. Sin embargo, al mismo tiempo, es la representación concreta de una idea que al ser externalizada

⁴⁷⁷ VILLAR, M. (2010): *¿Qué es el arte?*, París, Centro de Arte Pompidou.

del plano mental cobra una existencia independiente fuera de un plano imaginario que es imposible de aprehender en su totalidad.

El carácter liberador del arte permite idealizar o desmitificar la realidad, manipularla, deformarla o sexualizarla. Y ésta es la visión que adopta Otto Dix para denunciar lo absurdo de las guerras. La personificación de la guerra como una mujer vieja y degenerada contrasta con la idealización clásica que se proyectó en mitos omnipresentes en el imaginario colectivo. Frente a la Helena bella y seductora que desencadenó la Guerra de Troya, Otto Dix muestra el verdadero rostro de la guerra acorde a la mentalidad contemporánea. No obstante, es posible trazar una línea de continuidad entre ambas personificaciones si se atiende al hecho de que el rostro de la guerra casi siempre tiene un rostro femenino con independencia de su imagen estética.

La guerra de Troya, el rapto de las sabinas o la manzana de la discordia son algunos de los episodios que han ofrecido un rostro femenino a la guerra. Ellas son las causantes del conflicto, lideran los enfrentamientos o impulsan la confrontación. La sexualización de la composición de Otto Dix permite realizar una aproximación al mito de Helena de Troya atendiendo a la exaltación de la belleza física como causa de destrucción; motivo por el que, quizás, Dix opta por envejecer y destruir el cuerpo femenino que encarna su visión grotesca de la guerra.

La imagen que proporciona Homero de Helena en la *Iliada* es la de una joven bella y seductora que provoca el estallido de una confrontación bélica entre Atenas y Troya tras su huída con el príncipe troyano Paris. Según Homero, Helena fue aceptada y respetada por Príamo, rey de Troya, y Héctor, hermano de Paris y heredero al trono. Sin embargo, frente a la fascinación que Helena despierta en la corte, los habitantes de Troya le acusan de desencadenar los males que padece su ciudad⁴⁷⁸.

Uno de los rasgos más destacados de Helena es que, pese a no participar activamente en la guerra, faceta exclusiva de las Amazonas en el

⁴⁷⁸ HOMERO. *Iliada*, III, 154.

imaginario grecorromano, presencia todos los movimientos tácticos como una observadora privilegiada. Helena no se mancha las manos de sangre pero desencadena y presencia la muerte de los héroes griegos valedores del sistema patriarcal. Presencia la llegada de los principales caudillos aqueos desde la torre de la ciudad y desde allí observa el duelo singular entre su anterior esposo, Menelao, y el príncipe Paris⁴⁷⁹. Y discute con la diosa Afrodita cuando ésta la incita a que vaya junto a Paris una vez que ha concluido el duelo⁴⁸⁰.

Aunque la trascendencia de Helena en el imaginario occidental radica en su participación en la guerra de Troya como sujeto desencadenante del conflicto, obras posteriores a la *Ilíada* continúan dando vida a Helena. Alejada de su papel como la bella esposa de Paris, mitógrafos posteriores subrayan el carácter inmoral y transgresor de Helena que, haciendo uso de su belleza física, desencadena la muerte y la destrucción entre los hombres que la rodean. Su relación amorosa con un hijo de Paris y Enone impulsa a Paris a asesinar a su hijo⁴⁸¹, durante la guerra anuncia a los aqueos que las puertas de la ciudad serían abiertas durante la noche⁴⁸² y, tras el fin del conflicto, logra el perdón de Menelao al mostrarle sus pechos desnudos⁴⁸³.

El carácter expresionista de la obra de Otto Dix rompe la estética clásica de la personificación femenina de la guerra. La capacidad de seducción y la belleza física de Helena cede ante el carácter grotesco y decadente de la representación modernista que propone Otto Dix. Al margen de los criterios estéticos impuestos por el expresionismo, el artista introduce un elemento nuevo que transforma el significado simbólico de la personificación femenina de la guerra. La guerra tiene un rostro femenino, ya no sólo porque las mujeres sean una fuente de conflicto como argüía el

⁴⁷⁹ HOMERO. *Ilíada*, III, 161.

⁴⁸⁰ HOMERO. *Ilíada*, III, 390.

⁴⁸¹ PARTENIO DE NICEA. *Sufrimientos de amor*, 34.

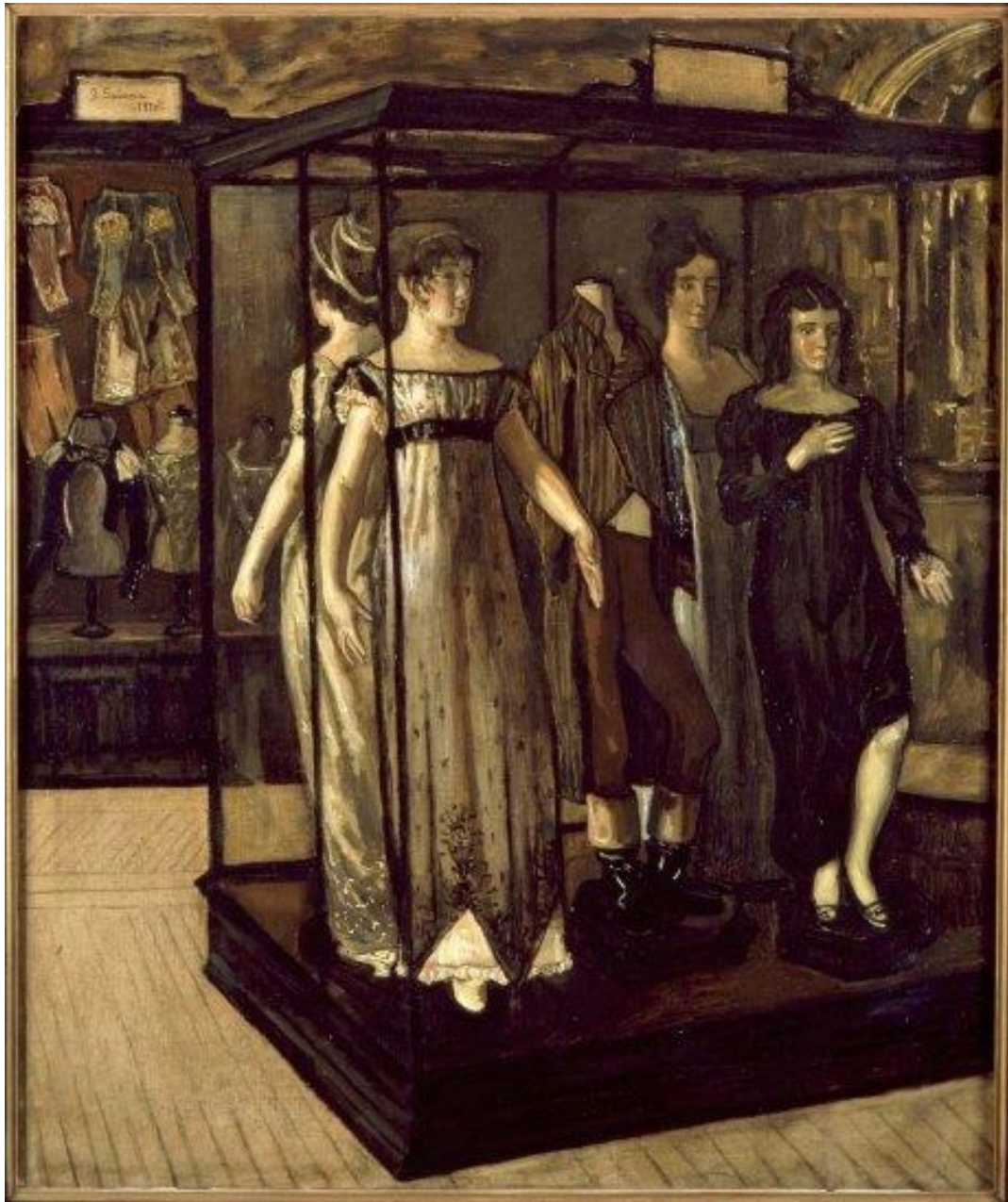
⁴⁸² TRIFIODORO: *La toma de Ilíón*, 513.

⁴⁸³QUINTO DE ESMIRNA: *Posthoméricas*, XIII, 385; HIGINO: *Fábulas*, 240; ARISTÓFANES: *Lisístrata*, 155.

discurso clásico, sino porque la atracción sexual que emana su cuerpo también es una muestra de la debilidad y degeneración moral de los hombres, máximos artífices de las guerras.

La personificación de la guerra de Otto Dix incluye múltiples connotaciones de carácter sexual en las que se percibe una crítica feroz a la desidia de la sociedad alemana de principios del siglo XX. La mujer de la composición, con su cuerpo decadente, impuro y grotesco ofrece al soldado alemán lo que éste desea. La Belona de la mitología grecorromana que personificaba los ideales clásicos de honor y valor, rasgos inherentes a la masculinidad y la guerra, cede ante los placeres sexuales y degeneración moral que propone Otto Dix.

La guerra se despoja de toda idealización y se presenta como un acontecimiento cruel, doloroso y absurdo. La Primera Guerra Mundial quebró el statu quo mundial y mostró los horrores bélicos a una escala que nunca antes se había visto. La modernidad trajo consigo una visión realista y cruda de la guerra que alcanzaría su cenit tras las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial. Esta transformación en la percepción de la guerra, en la que jugaron un papel determinante los nuevos medios de comunicación cada vez más visuales, conllevó un cambio en la representación artística. Si la guerra ya no es heroica, no puede encarnarse en Helena de Troya ni en Belona sino una proyección cercana a las pulsiones primarias y destructivas del ser humano. Helena se despoja de su belleza castradora para adquirir la piel de una prostituta grotesca, sexual y enfermiza; un monstruo femenino que encarna los peores instintos de una modernidad cada vez más conscientes de su poder destructor.



Las vitrinas, José Guitérrez Solana (1910)



NINI, DANSEUSE AUX FOLIES BERGÈRES, KEES VAN DONGEN (1907)
[NINI, BAILARINA DEL FOLIES BERGÈRES]

Van Donghen afirma haber pintado *Nini, Danseuse aux Folies Bergères* entre 1900 y 1910, pero lo más probable es que fuera ejecutado a finales de 1907⁴⁸⁴. Con motivo de un número especial de *L' Assiette au beurre*, publicado en octubre de 1901, dedicado a las mujeres parisinas y su participación en la vida nocturna de la ciudad, se originó un debate público sobre el creciente protagonismo de las bailarinas y prostitutas en la bohemia francesa.

Van Donghen se hace eco de este fenómeno y proyecta su particular visión de las bailarinas de Montmartre en su obra *Nini, Danseuse aux Folies Bergères*. Es una composición explícitamente sensual y voluptuosa en la que se muestra el cuerpo femenino de la modelo en blanco y negro; un contraste cromático que se exagera con el carácter grotesco de sus rasgos faciales. En un fondo indefinido de claroscuros, Van Dongen muestra el cuerpo moldeado, pesado y escultórico de la bailarina que asoma a través de los destellos verdes y anaranjados de un vestido con volantes que recuerda los viajes del artista a España a finales de 1910.

El tema de las bailarinas, los cabarets y la noche parisina fue uno de los favoritos de los impresionistas como Degas o Toulouse-Lautrec. El noctambulismo es tratado aquí por Van Donghen con un expresionismo descarnado que se aleja de las narraciones literarias que sobre este tema realizaron Émile Zola o Guy de Maupassant. La composición se inspira en *Le Bar aux Folies-Bergère* de Manet que supuso la culminación de los cuadros dedicados a la noche de París que tanto habían atraído a Manet (*La Ciruela* o *Café concierto*) y a los impresionistas. El Folies Bergère era uno de los numerosos cafés-concierto que protagonizaron la bohemia parisina de la segunda mitad del XIX. Situado en Montmartre, había sido el cabaret preferido por la clase trabajadora hasta que se puso de moda

⁴⁸⁴ Información procedente de la ficha museográfica de la obra que forma parte de la base de datos del Museo Centro de Arte Geroge Pompidou.

entre la burguesía que encontraba allí nuevas emociones que se alejaban del encorsetamiento de la moralidad burguesa.

La modelo de la composición es Nini, una de las bailarinas del *Folies Bergère*, apodada popularmente como «Nini pata en el aire», por su dominio del can can. Nini y el can can fueron dos de los reclamos que contribuyeron al éxito del *Folies Bergère*. No se puede entender la fascinación que despertaron los cabarets parisinos sino se entiende la liberación física y simbólica que tanto las bailarinas como sus bailes eróticos producían entre el público asistente.

El can can cristalizó la imagen de una sociedad parisina frívola y sexual que fue descrita caricaturalmente en la ópera *Orphéo en les enfers* (1858)⁴⁸⁵. En una de las escenas, las mujeres levantaban los encajes de las faldas y mostraban su ropa interior; la provocación que causó furor entre el público burgués. Las medias negras y los portaligas comenzaron a tomar apodos muy gráficos y con una gran connotación sexual. El can can simbolizó así un primer acercamiento a la liberación sexual que sedujo a una sociedad anclada en una moral decimonónica. La *Guide des plaisirs de Paris* de 1898 daba la siguiente descripción de las bailarinas:

«Un ejército de jóvenes muchachas que están allí para bailar este divino alboroto parisino, como su reputación lo exige [...] con una elasticidad cuando lanzan su pierna en el aire que nos deja predecir una flexibilidad moral al menos igual»⁴⁸⁶.

El can can se basa en gran medida en los bailes que realizaban las lavanderas todos los domingos en Montmartre. Era una manera lúdica de atraer la atención de los jóvenes mediante la exhibición rápida y provocativa de sus enaguas limpias, planchadas y seductoras. Rápidamente, este particular baile de las lavanderas fue recogido por las bailarinas de los cabarets que lo convirtieron en el elemento central de los

⁴⁸⁵ HOLDEN, A. (2001): *The New Penguin Opera Guide*, London, Penguin Books.

⁴⁸⁶ *Guide des plaisirs de Paris* (ed. 1900): *Nouvelle édition*, Paris, Édition Photographique.

salones de baile de la clase trabajadora de Montparnasse alrededor de 1830.

La entrada del can can en el circuito del baile profesional coincidió con el éxito que alcanzaron los cabarets entre los hombres de la clase burguesa⁴⁸⁷. La transformación de los cabarets y los bailes populares en un elemento central del ocio burgués conllevó importantes cambios para las bailarinas que vieron en la seducción un medio de ascender socialmente. A mediados del XIX las bailarinas de los cabarets eran fundamentalmente cortesanas de mediana categoría, a diferencia de las bailarinas de los 1890s, como La Goulue y Jane Avril, quienes estaban muy bien remuneradas por sus presentaciones en el *Moulin Rouge* y otros cabarets. Esta profesionalización de las bailarinas respondió a los nuevos niveles de exigencia del público asistente que buscaban una mezcla de placer, seducción y diversión al margen de la rigidez del estilo de vida burgués.

Las bailarinas de can can ponían su individualidad en primer plano y, para conseguir una mayor proyección, cada una tenía su sello propio y un vestido diferente. Sus nombres artísticos eran sorprendentes: Nini-Patte-en-l'Air (Nini patas por alto), Grille d'Egouts (Reja de alcantarilla), la Sauterelle (la Saltarina), Môme fromage (Chica de queso), Tête de morte (Cara de muerta), etc. Muchas bailarinas formaban una cuadrilla y otras tenían un estilo tan personal que danzaban en solitario, como es el caso de Jeanne Avril y La Goulue, las dos modelos preferidas de Toulouse-Lautrec (véase el análisis de *Jean Avril danzando*).

La relación entre el can can, los cabarets y la prostitución levantó las críticas de los sectores más conservadores de la sociedad parisina. Nadège Maruta, bailarina del Moulin Rouge, relató que:

«En aquella época existía un comisario, el Padre Pudor, que iba a los cabarets a vigilar, y llevaba un metro para cuidar que los escotes no estuviesen demasiado abiertos. La policía también ponía un toque

⁴⁸⁷ THOMAS, H. (2004): *Dance, Modernity and Culture*, London, Taylor & Francis.

ambiental a los cabarets: los músicos avisaban con una señal de la llegada de los inspectores»⁴⁸⁸.

El can cán, igual que la opereta, era una válvula para escapar a esa rigidez social. En ambos espectáculos se encuentra en común la parodia, la sátira y un estilo subversivo. «El cancán ignora, desdeña y elimina todas las normas, reglas y métodos. Es antes que nada la danza de la libertad», escribía la bailarina Rigolboche en sus memorias⁴⁸⁹.

Los artistas de finales del XIX giraron su atención hacia un mundo más popular y atormentado por el dolor, el alcohol y la dureza de la vida diaria. Es en este contexto, cuando el can can y los cabarets se convierten en un nuevo elemento del ocio burgués. La elevación de las bailarinas a la categoría de musas para los artistas bohemios las convierte paralelamente en el objeto de deseo del público que asiste a los cabarets. Los límites sociales y los tabúes sexuales se difuminan entre los muros de los cabarets y las bailarinas ven en ello un medio rápido de salir de la pobreza.

El apogeo del can cán cubrió un período relativamente corto, entre 1890 y 1910. A partir de 1910, el ragtime y el jazz comenzaron a hacer furor y se constituyeron en una nueva cultura subversiva⁴⁹⁰. El can cán perdió entonces su fuerza innovadora para convertirse en un rígido cliché, sobre todo tras el estallido de la Primera Guerra Mundial. Después de 1914 las manifestaciones sensuales como el cancán parecen algo indecente y fuera de lugar.

El carácter sensual de las bailarinas de fin de siglo ha permanecido en el imaginario colectivo como una representación de la liberación moral y sexual que anunciaba la llegada de la modernidad. Las bailarinas, eternas musas de la bohemia artística parisina, se convirtieron en el arquetipo de una nueva feminidad, liberadora, sensual y transgresora, sin embargo, esta transgresión no era más que una libertad aparente. La entrada del

⁴⁸⁸ AURKEN REGLIN, A. (2009): *Danseuses de cabaret: de la lumière à l'ombre*, Paris, L'Harmattan.

⁴⁸⁹ CASTAREDE, J. (2001): *Le Moulin-Rouge: reflets d'une époque*, Paris, France Empire.

⁴⁹⁰ THOMAS, H. (2004): Ibid.

siglo XX no supuso un cambio en las mentalidades europeas en lo referente a la sexualidad. La moral burguesa se mantuvo intacta, salvo pequeñas transformaciones, hasta bien entrado el siglo XX por lo que la conducta de las bailarinas sólo fue aceptada socialmente en la medida en que era un comportamiento residual. Las transgresiones siempre son aceptadas en la medida en que no se generalicen en la masa del conjunto social (véase el epígrafe *Los monstruos nacen o se hacen*).



La muñeca, Hans Bellerm (1934)



LA POUPEE, HANS BELLMER (1935)

[LA MUÑECA]

Hans Bellmer (1902-1975) fue un autor y fotógrafo surrealista de origen polaco que desarrolló su trabajo inicialmente en Berlín y más tarde en París. La irrupción del nazismo en Alemania motivó a Bellmer, quien hasta entonces había trabajado como dibujante publicitario, a abandonar cualquier tipo de ocupación que pudiera ser de utilidad al Estado, aunque fuera indirectamente, y a concentrarse por completo en su obra artística. En 1934 Bellmer entró en contacto con los surrealistas de París, ciudad en la que se instala en 1938 y que determinará el estilo de su producción artística.

Las primeras de su larga serie de muñecas fueron fotografías, puesto que sólo a través de la manipulación fotográfica éstas podían adoptar las poses más variadas. Tras asistir a una representación de *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach e inspirado por las teorías freudianas del subconsciente, Hans Bellmer comenzó en 1933 la construcción de una muñeca de escayola sobre esqueleto de madera y metal de tamaño real que le sirvió como modelo para una serie de fotografías en las que exploraba sus fantasías sobre el monstruoso y descoyuntado cuerpo femenino que incluían el sadismo, el masoquismo y el fetichismo. Con ellas, realizó varias publicaciones de lujo de tirada limitada que distribuyó entre un círculo de artistas y escritores afines. La primera versión de *Die Puppe* (La muñeca) de 1934, debió caer muy pronto en manos del poeta surrealista Paul Éluard, pues ese mismo invierno aparecieron dieciocho fotografías en el número 6 de la revista *Minotaure* en un artículo titulado «Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée» (Muñeca. Variaciones sobre el montaje de una menor articulada). Sin embargo, durante una visita al Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín, Bellmer vio muñecas «móviles» de la época de Durero que le inspiraron para dotar a las suyas de articulaciones.

La muñeca realizada en 1935 pertenece a la serie de muñecas articuladas. La obra recrea una objetualización sexual y autómatas del

cuerpo femenino inspirada en Unica Zurm, escritora y pintora alemana que se convirtió en la musa de Bellmer desde que ambos se conocieron en Berlín. La obra muestra el torso desnudo de la muñeca que sostiene las extremidades inferiores de dos muñecas unidas por la cadera. Una corporeización irreal, mutilada y sexualizada del cuerpo femenino.

En los años 30, tiempos «revolucionarios» tanto artística como políticamente, se anudan las mallas de la red que van a atrapar a las mujeres en marcha hacia la emancipación y asignarlas una dependencia de un nuevo tipo: la dependencia erótica, fuera de la ley, consentida o constreñida, en nombre de la libertad sexual. La operación se condujo con mayor o menor violencia pero partiendo siempre del mismo principio: el de la “revolución sexual” que trabaja el objeto; la «crisis del objeto» (estético) de la que habla Breton. Así es como en Hans Bellmer aparece la construcción del objeto del deseo, del objeto provocador como instrumento de experimentación, como una identidad femenina constreñida y decapitada.

Nacida del interés del artista por el psicoanálisis, la *Muñeca* es una mezcla compleja de influencias que llegan a veces hasta contradecirse. Objeto erótico y sensual, es a la vez un objeto mórbido y violento. En esta fascinación por sentimientos contradictorios, coexisten la sensualidad y el erotismo con la muerte y el dolor.

La *Muñeca*, es un eslabón más de la fascinación por las mujeres autómatas que en el siglo XIX se materializa en la *Copelia* de Hoffmann, la *Eva Futura* de Villiers de l' Isle Adam y la muñeca de Kokoschka; reminiscencias de la escultura-mujer que obsesionó a Pigmalión. Bellmer sigue la estela de estos autores aplicando a sus muñecas elementos articulados: rodamientos, cuerdas y alambres articulan las diferentes partes de las muñecas para situarlas en posiciones imposibles para un cuerpo humano.

A partir de 1957, Unica debió ingresar varias veces en centros psiquiátricos para superar sus crisis de esquizofrenia, especialmente tras ser fotografiada desnuda y encadenada por Bellmer para una de las

portadas de *Surréalisme*. Tarea imposible que Unica paga con su frágil vida. De Unica, Bellmer escribe en 1964 en una carta dirigida al doctor Gaston Ferdière: «Puede verse en mí al tipo de hombre con antenas que captan a la futura mujer víctima. Falta saber si he detectado en Unica a una víctima»⁴⁹¹. La búsqueda de Bellmer no es la de un objeto perdido, a través de sus sucesivas encarnaciones, sino el cuestionamiento del objeto encontrado: la mujer víctima.

Bellmer fue, evidentemente, rechazado por el III Reich que calificó su arte de degenerado y que veía en él lo que el autor, en efecto, quería: un intento de provocar a la población para impulsarla a despertar. Las consecuencias de la política nazi fueron drásticas: numerosos artistas eligieron el exilio y Bellmer estaba entre ellos. Fue precisamente en 1937 cuando los propagandistas de Hitler organizaron la exhibición más amplia del arte moderno llamada Entartete Kunst (Arte degenerado), expresión forjada por Goebbels para designar todas las producciones artísticas que no correspondían a los criterios estéticos de los nazis.

La exposición, inaugurada por Hitler, constaba de centenares de pinturas y esculturas que ellos mismos habían incautado de los museos y las galerías privadas de toda Alemania. Obras de Paul Klee, Pablo Picasso, Vincent Van Gogh, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Max Ernst, Otto Dix, Eduard Munch y las del propio Bellmer entre otros eran consideradas fruto de una fantasía enfermiza o simplemente «judeo-bolchevique». Entartete Kunst presentaba un «museo de los horrores» con sus distintas secciones como «Las manifestaciones del alma racial judía», «La invasión bolchevique en el arte» y «La naturaleza vista por espíritus enfermos». Se trataba de dar una base científica a una empresa de erradicación cultural, basada en una «normalidad» creativa de tipo conservador, permitiendo rechazar toda vanguardia según criterios raciales, políticos o patológicos. Bellmer, con su *Muñeca*, asumió físicamente el peso y la carga de su crítica violenta contra el régimen nazi. Esta muñeca, figura muerta, portadora de tanta sátira

⁴⁹¹ BELLMER, H. & ZURN, U. (1994): *Lettres au docteur Ferdière*. Paris, Séguier

como de ataques violentos contra Hitler, era también una denuncia del culto al cuerpo perfecto de moda en la Alemania nazi.

Después de haber abandonado Alemania en 1938, Bellmer se interna durante el verano de 1939 en el campo de Les Milles (Francia) en compañía de Max Ernst. Allí escribió su *Pequeña anatomía del inconsciente psíquico* y se lanza a la producción de dibujos e imágenes que metamorfosean cuerpos y sexos.

La muñeca de Bellmer, tal como formuló Wieland Schmied, «se desdobra a modo de imagen reflejada alrededor del ombligo, centro de sus articulaciones esféricas; un monstruo con dos regazos, dos pares de piernas, dos pares de pies en unos pequeños zapatos de charol negro y una cabeza sobrante, de un realismo a la vez fantástico y aterrador, capaz de cambiar y siempre igual, inocente y consciente, infantil y perversa, vampiresa y súcubo, una construcción articulada de enorme intensidad y a la vez una de las obras plásticas más convincentes de nuestro tiempo»⁴⁹².

La idea central de Bellmer consistía en una erotización del cuerpo; un cuerpo que en sus absurdas deformaciones, y siguiendo la asociación de ideas de los surrealistas, reflejaba siempre el mismo esquema sexual básico. El sexo se proyecta sobre el hombro, la pierna, el pie o el brazo con toda naturalidad. Con ello surge una extraña mezcla de lo real y lo virtual, de lo permitido y lo prohibido. Una corporeidad irreal que convierte el cuerpo femenino en un instrumento modelable, sexualizado e inerte.

⁴⁹² KLINGSÖHR-LEROY, C. (2013): *Surrealism*, Taschen Benedikt, pp. 28.



La historia de Nastagio degli Onesti, Botticelli (1483)



MADAME JEANTAUD AU MIROIR, EDGAR DEGAS (1875)

[MADAME JEANTAUD FRENTE AL ESPEJO]

Edgar Degas realiza el retrato de Berthe Marie Bachoux durante la guerra francoprusiana de 1870. Berthe Marie era la esposa de Jean Baptiste Jeantaud, amigo y compañero de armas de Degas. Hay muy poca información sobre Berthe Marie aunque sí está documentada la cesión que ella realiza en 1929 del cuadro de Degas *Jeantaud, Linet, Lainé* (1871) en el que su marido está representado en compañía de dos amigos⁴⁹³.

El realismo trivial y confortable del lienzo es característico de los retratos de la década de 1870 pero la composición artística es marcadamente original. La modelo, presentada casi de perfil, se mira fugazmente en el espejo antes de salir. Su reflejo está frente al espectador y parece mirarlo de manera desafiante creando un juego triangular de miradas que va de Berthe Marie al espectador pasando por el espejo.

El espejo, símbolo del mundo onírico, la ilusión y el doble rompe la tradicional perspectiva en profundidad. El reflejo de Berthe Marie se sitúa en el centro de la composición y determina la dinámica del retrato. El reflejo que emana del espejo está esbozado con un trazo grueso, rápido y oscurecido, mientras que la modelo está detallada con mayor precisión y luminosidad. Esta dualidad estética acrecienta el carácter fantasioso y deformante del espejo para mostrar el reverso de Berthe Marie. El espectador se pregunta si la verdadera Berthe Marie es la que se mira en el espejo o el reflejo que procede de éste. La mirada desafiante y entristecida que devuelve el espejo parece anunciar una existencia frágil, frustrada y enfurecida que contrasta con la luminosidad del perfil que vemos a este lado del espejo.

Esta dualidad proyecta una dinámica visual que recuerda a *El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* narrado por Robert Louis Stevenson en 1866. Stevenson reflexiona sobre la dualidad de la naturaleza humana y el

⁴⁹³ Información procedente de la ficha museográfica de la obra *Jeantaud, Linet, Lainé* catalogada en los fondos del Museo de Orsay.

conflicto interior entre el individuo contenido y educado que promovía la mentalidad victoriana y el ser salvaje e instintivo que habita en su interior. La rigidez de la moral victoriana subordinaba los instintos bajo una máscara de displicencia y sobriedad que anulaba la individualidad y especialmente la subjetividad de las mujeres⁴⁹⁴.

La imposición de un modelo de feminidad basado en los conceptos de maternidad, fidelidad y represión sexual recluyó a las mujeres en un entorno doméstico que les imposibilitaba para el desarrollo de actividades públicas. La creencia victoriana, heredada del discurso patristico, de que las mujeres eran el complemento afectivo de los hombres coartaba cualquier identidad que transgrediera los roles de esposa y madre. Esta imposición de un ideal represivo creó una doble moral que deslizaba las conductas indeseables a los límites de la marginalidad. La sexualidad liberalizadora sólo estaba en mano de los hombres quienes recurrían a las mujeres de las clases más desfavorecidas para dar rienda suelta a unos instintos socialmente reprobables⁴⁹⁵.

La represión de las conductas transgresoras, ya fueran de carácter sexual o social, promovía el desarrollo de personalidades falsas basadas en las apariencias. La ocultación de los deseos, los impulsos y la espontaneidad pública obligaba a las mujeres a reprimir su yo interior estableciendo una dicotomía entre el “yo íntimo” y el “yo social” cuyo desdoblamiento analizaría posteriormente Sigmund Freud en su topología del psiquismo⁴⁹⁶.

El retrato de Berthe Marie Bachoux que ofrece Edgar Degas parece inspirarse directamente en la lucha interna que desde la ficción literaria recreó Stevenson sólo cinco años antes. El espejo en el que se mira Berthe

⁴⁹⁴ STEVENSON, Robert Louis (2006). *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde y otros relatos de terror*. Traducción de Juan Antonio Molina Foix, Madrid, Valdemar.

⁴⁹⁵ SIGWORTH E. M. & WIKE T. J (1990). “A Study of Victorian Prostitution and Venereal Disease”, en *M. Vicnius, Suffer and be still. Women in the Victorian Age*, London, Methuen & Co Ltd.

⁴⁹⁶ BREUER, J. y FREUD, S. (1996): “Estudios sobre la histeria” en *Obras Completas*, Vol. II, Amorrotu, Buenos Aires 9ª. edición.

Marie no revela su apariencia externa sino la versión individual, subjetiva e íntima de sí misma. Es un reflejo de los deseos y pulsiones reprimidos socialmente en virtud de un pacto social que vela por un ideal de feminidad castrador y servil en el que las mujeres sólo tienen sentido si ofrecen un soporte sentimental a los varones; una visión deformada y castrante de las mujeres que se proyecta y universaliza mediante la interiorización de unas relaciones de género basadas en la construcción sociocultural del amor romántico como utopía emocional⁴⁹⁷.

La mirada de Berthe Marie que devuelve el espejo despierta temor y fascinación en el espectador porque insinúa aquello que permanece oculto bajo una apariencia de familiaridad y que Freud define como la categoría de lo monstruoso⁴⁹⁸. Si la monstruosidad define a todas aquellas conductas, comportamientos y pulsiones refrenados socioculturalmente mediante una máscara de normalidad y cotidianeidad, resulta adecuado categorizar la composición de Degas como una obra acerca de la monstruosidad femenina. Degas nos acerca al reverso de Berthe Marie, a lo que no se ve, a lo oculto, al yo íntimo bajo la apariencia de una cotidianeidad doméstica en la que el tocado y el abrigo ocultan a la verdadera Berthe Marie: la naturaleza monstruosa que habita en su interior, el legado de Eva, el castigo de Medusa, la carencia de instinto maternal de Lilith, el carácter castrador de Judith.

Madame Jeantaud au miroir marca, desde un posicionamiento artístico, la transición entre la pintura realista que imita lo real y la pintura sintética que insinúa otra realidad. La obra inicia las investigaciones de Degas acerca de la multiplicidad de los puntos de vista sobre un mismo objeto. Unas inquietudes que anuncian los retratos cubistas de Braque y de Picasso que unas décadas más tarde ensalzan la existencia de múltiples individualidades.

⁴⁹⁷ HERREA, C (2011): *La Construcción Sociocultural del Amor Romántico*, Madrid, Editorial Fundamentos.

⁴⁹⁸ FREUD, S. (ed. 2001): "Lo siniestro", en E.T.A. Hoffmann *El hombre de arena*, Olañeta, Palma de Mallorca.

EL EXOTISMO Y LA BARBARIE

[LA EXTRANJERA]

«Entonces Jehová hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego (...) y destruyó las ciudades con todos los moradores y el fruto de la tierra.»

(Génesis, 19: 24).



L'ODALISQUE ALLONGUEE, BENJAMIN CONSTANT (1870)

[LA ODALISCA RECOSTADA]

El Orientalismo fue un movimiento artístico que surgió a finales del siglo XIX y que define no tanto a una categoría de artistas como a un deseo de describir y, sobre todo, idealizar el exotismo oriental popularizado por los libros de viaje. Existía un gran interés por diversos temas referentes al mundo oriental, desde los harenes hasta las prácticas religiosas del Islam, sin embargo, las mujeres constituían el principal centro de atención.

El harem fue uno de los mayores temas de interés de los pintores orientalistas. Los viajeros mitificaron el harem y a las mujeres que formaban parte de él en una visión romántica que se encontraba muy alejada de la realidad oriental. El objetivo de los artistas era exaltar el exotismo de un mundo nuevo en contraste con la vieja Europa por lo que el realismo pictórico desapareció a favor del efectismo visual.

Esta pintura es un ejemplo magnífico del Orientalismo artístico. Es una representación idealizada de una odalisca o mujer que formaba parte del harem del sultán. La composición sitúa a la odalisca en el centro de la escena en una actitud claramente sensual en la que el cuerpo nacarado contrasta con las tonalidades cálidas de la estancia. Constant sitúa en un primer plano la extremidad superior de la joven, desnuda y recostada sobre un diván, dejando su rostro en penumbra en un intento de despersonalizarla.

Una odalisca no era una concubina, de hecho, sólo un reducido número de mujeres del harem lo eran. Las odaliscas constituían el estamento más bajo dentro del harem por lo que no servían al sultán sino a sus concubinas. No obstante, una odalisca podía convertirse en concubina si era elegida por el sultán en virtud de sus habilidades intelectuales y no exclusivamente en base a la atracción sexual. La mentalidad europea, sin embargo, obvió la preparación intelectual de las concubinas convirtiendo la sexualidad en el único punto de interés. El arte occidental mostró a las odaliscas como mujeres siempre dispuestas a satisfacer las necesidades sexuales del sultán. Representaban el reverso de

las mujeres europeas sometidas a los dictados morales del Cristianismo; el lado más oscuro de la naturaleza femenina, el legado pecaminoso de Eva.

El imaginario occidental se ha nutrido de una serie de estereotipos acerca de la sexualidad de la sociedad islámica. El harem es, sin duda, el símbolo más importante en torno al que Occidente ha construido el imaginario de la sensualidad musulmana⁴⁹⁹. Uno de los periodos más fértiles en la producción de imágenes relacionadas con este tema fue el final del siglo XVI y comienzos del XVII. Europa, sumida en sus monarquías absolutas, elaboró el mito de la tiranía otomana y localizó su centro en el harem del sultán que, idealizado como un espacio de libertinaje sexual, se convirtió en una metáfora del poder corrupto.

El imaginario europeo acertó al considerar el harem como un importante escenario político. Sin embargo, el sexo no fue la dinámica fundamental del harem sino la política familiar. Esto no significa que el sexo y el deseo sexual no fuesen una fuerza activa dentro del harem imperial sino que sólo fue una entre varias y con un peso relativamente poco importante.

El sexo para el sultán otomano, como para cualquier monarca de una dinastía hereditaria, nunca es un simple acto de placer porque tenía un destacado significado político. Sus consecuencias, obtener descendencia, afectaban a la sucesión al trono y a la propia supervivencia de la dinastía. El sexo en el harem imperial estaba necesariamente sometido a reglas y su estructura estaba dirigida en parte a dar forma y controlar el fruto de la actividad sexual del sultán. Las relaciones sexuales entre el sultán y las favoritas del harem estaban enmarcadas en una compleja política destinada a la supervivencia de la dinastía.

Para un súbdito otomano, el término harem no implicaba un espacio definido exclusivamente por la sexualidad. Un harem imperial es, por definición, un santuario o un recinto sagrado vinculado al poder del

⁴⁹⁹ Véase ROBINSON, F. y BROWN, P. (2007): "Posturas occidentales frente al Islam", *Alif Nûn* n° 48.

sultán. Por consiguiente, es un espacio al que está prohibido o limitado el acceso libre y donde están vetados ciertos modos de conducta. El hecho de que también se llame harem a las dependencias privadas de una vivienda y, por extensión, a las mujeres que la habitan, proviene de la práctica islámica de restringir el acceso a esas dependencias pero no tiene una connotación sexual.

La sexualidad no fue el principio ordenador por el que se regían las relaciones de género dentro de las familias otomanas. Las familias prósperas solían estar formadas por la esposa o esposas del cabeza de familia. Hasta un máximo de cuatro, y una o más concubinas⁵⁰⁰. También vivían en el harem los hijos e hijas y quizás las madres viudas y las hermanas del marido que estuvieran solteras, divorciadas o viudas.

El harén imperial tenía una estructura mucho más compleja. En el periodo otomano el responsable del harem era la madre del sultán en el poder. La reina madre ejercía la autoridad tanto sobre los miembros de la familia como sobre el personal administrativo y del servicio doméstico. Las funcionarias de alto rango encargadas de la administración del harén, todas ellas mujeres, gozaban de un prestigio considerable, en especial la responsable del harén. Estas mujeres controlaban al gran número de sirvientes que llevaban a cabo las tareas domésticas del harem y, lo que es más importante, supervisaban la educación de las jóvenes mujeres del harem seleccionadas para atender al propio sultán y a su madre.

Un segundo mito relacionado con el harem, origen de importantes malentendidos acerca de la naturaleza de la sociedad otomana, al menos en lo que respecta a sus élites, es la suposición errónea de que el aislamiento de las mujeres impedía que éstas ejercieran cualquier tipo de influencia más allá de los límites físicos del harem mismo. El harem es considerado erróneamente como un mundo femenino, familiar y privado, en el que cualquier intento por parte de las mujeres de influir en los

⁵⁰⁰ Para un análisis sobre el estatus legal y social de las esclavas concubinas, véase BERNARD, L. (2009): "Una aproximación histórica a la esclavitud en Oriente Medio", *Alif Nûn* n° 69.

acontecimientos más allá de sus muros es visto como una «intromisión» en un escenario al que las mujeres no tenían acceso. Una de las razones por las que ha pervivido este mito es la pervivencia en el imaginario occidental de la dicotomía entre lo público y lo privado en las que se considera que la familia ocupa un espacio privado y apolítico.

Se tiende a suponer que el harem y la práctica de la segregación sexual asociada con aquella institución es una manifestación islámica de la separación entre lo público y lo privado tal y como ésta se concibe en Occidente. Sin embargo, el mundo otomano no marcaba esa diferenciación. Las mujeres de estatus más alto del harem, las matriarcas más ancianas, no sólo ejercían una gran autoridad sobre otras mujeres sino también sobre los varones más jóvenes de la familia porque el harén también era el escenario de la vida privada de los hombres. La autoridad que poseían las mujeres más ancianas transcendía los límites de la propia familia. En un Estado como el otomano, donde el imperio era considerado la propiedad privada de la dinastía real, las mujeres importantes dentro de la familia real, en particular la madre del sultán, asumían legítimamente tareas de autoridad fuera del ámbito de palacio.

La otra fuente de influencia de las mujeres era la propiedad y la explotación de sus bienes. La independencia económica de las mujeres provenía de la ley islámica que le daba derecho a una dote entregada por su marido y le aseguraba una porción de la herencia de los parientes fallecidos⁵⁰¹. Como propietarias y aspirantes a propiedades, herencias, divorcios y otras cuestiones legales, las mujeres, o al menos las más acaudaladas, tenían acceso al poder económico y social. No se sabe hasta qué punto las mujeres de distintas clases sociales eran capaces de explotar

⁵⁰¹ Para más información sobre el estatus de la mujer musulmana, véase BRAMÓN, D.(2009): *Ser mujer y musulmana*, Bellaterra, Barcelona; SABBABH, Fatna Ait (2000): *La mujer en el inconsciente musulmán, Oriente y Mediterráneo*, Madrid; VV.AA. (2008): *La emergencia del feminismo islámico*, Barcelona, OOZEBAP; MERNISSI, F. (2003): *El poder olvidado: las mujeres ante un Islam en cambio*, Barcelona, Icaria; KUSHA, H. R. (2006): "El papel de la mujer musulmana: un debate entre Islam tradicionalista e Islam moderno", *Alif Nûn* n° 43.

en su provecho estos derechos teóricos. Si está documentado, sin embargo, que las mujeres acaudaladas mantenían las formas exigidas a la nobleza musulmana, las cuales requerían que individuos con riqueza y posición, tanto hombres como mujeres, contribuyeran al bienestar social llevando a cabo donativos a fundaciones religiosas, liberando a sus esclavos o asumiendo otras formas de caridad⁵⁰².

Desde los grandes complejos religiosos fundados por las madres de los sultanes hasta las modestas donaciones vecinales realizadas por individuos anónimos, las mujeres otomanas dejaron su huella en las ciudades, pueblos y aldeas del imperio. Una característica interesante de la caridad pública practicada por las mujeres es que una parte importante de la misma estaba dirigida a ayudar a otras mujeres: relatos de la época y documentos testamentarios muestran que personas acaudaladas no sólo reservaban fondos para los miembros femeninos de la familia y los criados, sino también para las mujeres menos afortunadas: huérfanas, indigentes, presas y prostitutas. Mediante estas actividades caritativas que incumbían a los musulmanes con recursos, las mujeres hacían valer el derecho a reclamar y organizar un sector de la vida pública para su propio beneficio⁵⁰³.

Por lo tanto, en el caso otomano, las ideas occidentales acerca de lo público y lo privado no encajan con el papel adjudicado a los distintos sexos. De hecho, cuando se examina la estructura de la sociedad masculina y la interacción de las redes sociales masculinas y femeninas, la idea de lo público y lo privado tiende a perder por completo su sentido, al menos en los escalafones más altos de la sociedad. En muchos aspectos, la sociedad masculina en el mundo otomano observaba los mismos criterios que la sociedad femenina en relación al estatus social y las normas del decoro. La sociedad otomana de los siglos XVI y XVII estaba dividida en sectores que no se caracterizaban por la idea de público/privado, masculino/femenino, sino más bien por diferencias entre la gente con

⁵⁰² BERNARD, L. (2009).

⁵⁰³ BRAMON, D. (2009).

privilegios y la gente común y entre lo sagrado y lo profano, distinciones que iban más allá de las divisiones sexuales.

La idealización occidental del harem otomano a lo largo del siglo XIX responde a una proyección de los deseos y anhelos de una sociedad europea determinada por la moral cristiana y un ideal de sexualidad basada en la reproducción y no en el placer sexual. Las odaliscas se incorporan al imaginario occidental como una personificación de los tabúes sexuales y se proyectan como el arquetipo de la nueva Eva; la encarnación de la sexualidad excesiva, voraz y salvaje.



Mujeres de Argel en su apartamento, Eugène Delacroix (1834)



THAMAR, ALEXANDER CABANEL (1875)

[THAMAR]

Pintor de escenas históricas y retratos durante su primera fase artística, el interés de Cabanel se orienta posteriormente hacia temas románticos y orientales inspirados en los poemas de Víctor Hugo. Su producción artística alcanzó un gran éxito y llegó a ser uno de los pintores predilectos del emperador Napoleón III. Su romanticismo orientalista, opuesto al Naturalismo y al Impresionismo, fue duramente criticado por quienes defendían la necesidad de un arte más social y crítico. Fue profesor en la École des Beaux-Arts, miembro de la Académie des Beaux e integrante del jurado en el Salón de Paris durante varias ediciones.

Thamar es un ejemplo de su estilo orientalista. La pintura actualiza el mito bíblico de Thamar, Absalom y Amnón, hijos del rey David. Amnón, el primogénito, obsesionado con la belleza de su hermanastra, finge estar enfermo para atraer a Thamar su habitación y violarla. Thamar se refugia en su hermano Absalom quien envía a sus siervos a una fiesta en honor a los hijos de David con la orden de acabar con Amnón. Tras el asesinato de éste, Absalom huye del reino.

La composición de Cabanel contrasta el gesto teatral del Absalom y el horror contenido del esclavo negro situado en el extremo izquierdo de la pintura con el cuerpo tendido y desnudo de Thamar. Esta unión de teatralidad y dramatismo evoca el universo romántico de Lord Byron. La composición de la escena y la vistosidad de las telas y las joyas se inspiran en la pintura *Femme d'Alger* (1834) en la que tres mujeres argelinas son observadas desde la penumbra por un criado. La desnudez, languidez y blancura del cuerpo de Thamar escenifican su pasividad ante los hechos acontecidos que convierten a Absalom en el centro de atención de la composición.

Tamar era una de las hijas del rey David y Maaca, hija de Talmai, rey de Gesur (*Samuel 2*). El teólogo Michael D. Coogan atribuye que la cercanía narrativa entre el episodio de la violación de Tamar y el episodio de

Betsabé como un intento metafórico de comparar a Absalom y David⁵⁰⁴. En ambos episodios bíblicos, los personajes femeninos determinan los valores morales de los héroes judeocristianos. Mark Gray, sin embargo, discrepa de la interpretación literaria de Coogan porque «la violación de Tamar es un acto tan horrendo que no se puede comparar con el encuentro de David con Betsabé»⁵⁰⁵.

La narración bíblica ofrece poca información sobre Tamar más allá del trágico episodio de Amnon. En la descripción de Tamar se detalla que la joven vestía una «túnica ricamente ornamentada»⁵⁰⁶. Adrien Bledstein establece una conexión entre la indumentaria de Tamar y la túnica de colores de José para concluir que Tamar pudo ser una sacerdotisa, curandera y «amante de los sueños»⁵⁰⁷.

Según el relato bíblico, Amnón desarrolló una atracción sexual tan fuerte por su hermana que acabó enfermando de lujuria⁵⁰⁸. Su amigo Jonadab, a quien se define como «un hombre astuto», aconsejó a Amnón que fingiera estar enfermo para atraer la atención de Tamar⁵⁰⁹. Cuando Tamar se acercó a la cama de Amnón para llevarle la comida éste la instó a que mantuviera relaciones sexuales con él. Ante su negativa de Amnón la violó⁵¹⁰. Tamar huyó de la habitación rasgándose las vestiduras en señal de dolor y marcando su frente con ceniza por la deshonra padecida⁵¹¹. Tras

⁵⁰⁴ COOGAN, M. D. (2009): *A Brief Introduction to the Old Testament*. Oxford University Press, p. 212.

⁵⁰⁵ GRAY, M. (1998): "Amnon: A Chip off the Old Block? Rhetorical Strategy in 2 Samuel 13:7-15: The Rape of Tamar and the Humiliation of the Poor", in *Journal for the Study of the Old Testament* n° 77, p.40.

⁵⁰⁶ (Samuel 2, 13: 18)

⁵⁰⁷ BLEDSTEIN, Adrien J. (2000): "Tamar and the Coat of Many Colors", Athalya Brenner (ed.). *A Feminist Companion to Samuel & Kings*, Sheffield, Sheffield Academic Press.

⁵⁰⁸ (Samuel 2, 13: 2)

⁵⁰⁹ Samuel 2, 13: 5)

⁵¹⁰ (Samuel 2, 13: 11)

⁵¹¹ (Samuel 2, 13: 19)

narrar lo sucedido a su hermano Absalom ambos se dirigieron ante el rey David quien «no castigó a su hijo Amnón, porque le amaba, porque él era el primogénito» (Samuel, 13: 21). Ante la pasividad de su padre, Absalom se vengó de Amnón asesinándole (*Samuel 2*, 13: 22-29).

Mary J. Evans describe a Tamar como una «hija hermosa, de buen corazón obediente y justa que es totalmente destruida por su familia»⁵¹². Al igual que ocurre en otros episodios bíblicos, la violencia contra las mujeres no es considerada un agravio sino el desencadenante que impulsa a los héroes a la acción; es el motor que lleva a la hombres a manifestar su defensa del ideario judeocristiano pero que, en ningún caso, llega a cuestionar la violencia contra las mujeres ni sus consecuencias. En este sentido, Michael D. Coogan describe a Tamar como una «figura pasiva» cuya historia es narrada como si ella no tuviera voz ni sufrimiento. Tras la violación, Amnón intenta alejar a Tamar instándola a abandonar el reino a lo que ella se niega argumentando que «el error de enviarme lejos es mayor que el agravio que tú me has hecho»⁵¹³. Esta afirmación de Tamar hace referencia a la ley que establece que el hombre que viola a una mujer virgen debe casarse con ella⁵¹⁴. La ley bíblica prohíbe el incesto entre hermanos por lo que Kyle McCarter sugiere que las leyes no están vigentes en ese momento, el rey David la pasó por alto por David o no se aplicaban a la familia real⁵¹⁵.

Numerosas autoras han analizado la historia de Tamar, sus relaciones con los miembros varones de la familia y su experiencia de la violación desde una perspectiva feminista. Pamela Cooper-White argumenta que la historia de Tamar contiene un mensaje directo para la iglesia cristiana en respuesta a la violencia que directa e indirectamente

⁵¹² EVANS, M. J. (2005): "Women", T. Arnold and H. G. M. Williamson (eds.). *Dictionary of the Old Testament Historical Books*, Downers Grove, p. 994.

⁵¹³ (*Samuel 2*, 13: 15)

⁵¹⁴ (*Deuteronomio 22: 28*)

⁵¹⁵ MCCARTER Jr K. (2006): "Second Samuel Commentary," Harold W. Attridge (eds.). *Harper Collins Study Bible: Including Apocryphal Deuterocanonical Books Student Edition NRSV*, New York, Harper One, p. 454.

ejerce contra las mujeres⁵¹⁶. El narrador de la historia se centra en los sentimientos y motivaciones de los personajes masculinos (David, Amnón y Absalón) obviando el sufrimiento de Tamar. «A pesar de la intensidad de la humillación de Tamar sus padecimientos se obvian porque sólo interesa justificar el instinto vengativo de Absalón»⁵¹⁷. Cooper-White reivindica el personaje de Tamar como la verdadera víctima de la violación pese a que la narración bíblica parece mostrar a Amnon y Absalón como las víctimas del suceso. Al mismo tiempo, la autora señala el papel de la Iglesia como instrumento de legitimación de la violencia a través de su pasividad y justificación de los actos de violencia contra las mujeres. «Con demasiada frecuencia, las víctimas de violencia son re-traumatizadas por los pastores y otros ayudantes que presionan para que las mujeres ofrezcan el perdón a los violadores (...) la presión que la comunidad ejerce sobre las mujeres refuerza el sentimiento de culpa y la vergüenza de su abuso original»⁵¹⁸. En lugar del perdón de las mujeres, Cooper-White reivindica la necesidad de que las mujeres tomen conciencia de su empoderamiento.

Phyllis Tribble analiza el episodio de Tamar como un ejemplo de «la real violación de la sabiduría»⁵¹⁹. Subraya que el personaje de Tamar no sólo no tiene voz durante el episodio sino que, además, el narrador evita pronunciar su nombre. Mientras que los discursos de Jonadab, Amnón, Absalón y David se introducen por el nombre propio de cada uno de ellos, el nombre de Tamar no se menciona sino sólo el pronombre «ella». Tribble sostiene que «esta sutil diferencia en el tratamiento narrativo contribuye a invisibilizar e la difícil situación de las mujeres en el contexto bíblico»⁵²⁰.

⁵¹⁶COOPER-WHITE, P. (1995): *The Cry of Tamar: Violence Against Women and the Church's Response*, Fortress Press.

⁵¹⁷ COOPER-WHITE, P. 1995:5.

⁵¹⁸ COOPER-WHITE, P. 1995: 253.

⁵¹⁹ TRIBLE, P. (1984): *Texts of Terror: Literary-Feminist Readings of Biblical Narratives*, Fortress Press, p. 37-64.

⁵²⁰ TRIBLE, P. 1984: 46.

El mito bíblico de Tamar es un ejemplo de la violencia que las mitologías patriarcales han difundido a lo largo de los siglos con el objetivo de naturalizar la violencia y deslegitimación de las mujeres. La violencia sexual derivada de la violación y el sentimiento de culpabilidad que la familia hace recaer sobre la víctima son sendas estrategias de deslegitimación que cosifican a las mujeres en la categoría de «objeto sexual»⁵²¹. En ellas recae la satisfacción sexual de los hombres y, sobre todo, la honorabilidad de la familia en tanto que la violación se ha concebido históricamente no tanto como una agresión contra las mujeres sino como un acto de desprecio hacia la familia. La composición de Alexander Cabanel ilustra la situación de vulnerabilidad y desprotección de las mujeres ante las agresiones sexuales y su cosificación como objetos sexuales cuya finalidad radica exclusivamente en satisfacer a los hombres y, al mismo tiempo, mantener la honorabilidad familiar.

⁵²¹ VIGARELLO, G (1999): *Historia de la violación, siglos XVI-XX*, Universitat de Valencia.



Muerte de Sardanápalo, Eugène Delacroix (1827)



SEMIRAMIS CONSTRUISANT BABYLONE, E. DEGAS (1865)

[SEMIRAMIS CONSTRUYENDO BABILONIA]

La obra *Semiramis construyendo Babilonia* no salió del taller de Degas hasta su muerte en 1917. El cuadro representa una escena mitológica en la que Semiramis, reina de Asiria, contempla la fundación y edificación de Babilonia desde una de las orillas del Éufrates. Algunos detalles de la composición revelan el profuso trabajo de documentación que realizó Degas antes de acometer la ejecución de la obra. El carro situado en el extremo derecho y el peinado de la reina reproducen con fidelidad la iconografía oriental de los relieves asirios que acababan de entrar en el Museo del Louvre en el momento de realización de la obra.

Degas ejecuta la composición de acuerdo a los cánones de la tradición académica neoclásica, es decir, las figuras se realizan por separado, primero desnudas y después envueltas en profusas indumentarias, lo que recuerda las técnicas de ejecución de los maestros del Renacimiento italiano. Aunque se pensó que Degas se había inspirado en la ópera de Rossini sobre Semiramis representada por primera vez en julio de 1860 en París, parece más bien influenciado por los cuadros de Piero della Francesca que Degas había visto en Arezzo a fines de los años 1850⁵²².

Degas realiza varios cuadros históricos y mitológicos entre 1860 y 1865, algunos probablemente bajo el influjo de Gustave Moreau con el que estaba estrechamente relacionado en aquella época. Degas, planteándose interrogantes sobre la modernidad del género mitológico en la pintura del XIX, ofrece en *Semiramis construyendo Babilonia* un enfoque de reconstitución histórica del pasado; una revisión de la historia desde una perspectiva modernista.

Las obras de Diodoro de Sicilia⁵²³ y Ctesias de Cnido⁵²⁴ describen el mito de Semíramis y su relación con el rey Nino. Según Diodoro de Sicilia,

⁵²² Información detallada en la ficha museográfica de la obra. Museo de Orsay.

⁵²³ DIODORO DE SICILIA. *Biblioteca Historica*, 11, 4-14.

Semíramis fue reina de la antigua Asiria durante cuarenta y dos años durante los cuales conquistó Egipto, fundó numerosas ciudades y construyó edificios, palacios y jardines colgantes en Babilonia.

Diodoro de Sicilia relata que Semíramis fue hija de un mortal y de una diosa siria llamada Derceto de Ascalon, con rostro de mujer y cuerpo de pez, que la abandonó en el desierto para que pereciese. Sin embargo, Semíramis logró sobrevivir gracias a la ayuda de unas palomas que se encargaron de alimentarla hasta que fue recogida por el pastor Simas. La asociación de los peces y las palomas se encuentra iconográficamente en Hierápolis Bambyce, el gran templo que según una leyenda fue fundado por Semiramis y donde su estatua está coronada por una paloma de oro⁵²⁵.

Cuando Serímamis tuvo la edad suficiente se casó con Oannes, oficial del Nino y gobernador de Siria, a quien siguió en sus campañas militares. Semíramis desempeñó un papel determinante en las acciones bélicas, especialmente en la batalla de Bactres. Nino, impresionado por el valor de Semiramis forzó a Oannes al suicidio para contraer matrimonio con ella. Ambos concibieron un hijo, Ninyas, antes de que Nino fuera mortalmente herido por una flecha cerca de Bactria. Tras su muerte, Semiramis se hizo pasar por su hijo y engañó al ejército de su difunto esposo para que siguieran sus instrucciones llegando así a conquistar gran parte de Asia.

Tras la muerte de su esposo, Semíramis se convirtió en dueña absoluta del Imperio Asirio y reedificó la más bella y célebre ciudad de Oriente, Babilonia⁵²⁶. En este punto hay discrepancias entre los historiadores clásicos. Algunos de ellos le atribuyen la mayoría de las grandes construcciones arquitectónicas de Babilonia incluyendo la inscripción de Behistún, las orillas artificiales que limitan el Éufrates y la

⁵²⁴ Su obra *Persica* contiene algunas referencias a Semiramis. Sin embargo, la obra sólo se conoce parcialmente gracias a los fragmentos que citan Plutarco, Diodoro Sículo y Focio.

⁵²⁵ PINNOCK, F. (2006): *Semiramide e le sue sorelle. Immagini di donne nell'antica Mesopotamia*, Roma.

⁵²⁶ DIODORO DE SICILIA. *Biblioteca Historica*, 11, 4-8.

Puerta de Babilonia como señala Heródoto⁵²⁷. Sin embargo, Diodoro de Sicilia subraya que los Jardines Colgantes de Babilonia fueron contruidos mucho tiempo después de la muerte de Semiramis.

Durante su gobierno sometió a Persia, Armenia y Arabia, países ya subyugados por Nino pero que habían recobrado su independencia, Libia, Etiopía, Egipto y toda Asia hasta el Indo. Diodoro de Sicilia narra que en la India se enfrentó y venció al rey Stabrobates tras encomendar a sus artesanos que crearan elefantes falsos para que los ejércitos del Indo creyeran que se estaban enfrentando a una legión armada con elefantes y lograr su retirada hacia el oeste del Indo. Tras un reinado de cuarenta y dos años renunció a la corona en favor de su hijo Ninias y desapareció transportada al cielo en forma de paloma⁵²⁸.

La tradición armenia ofrece un relato distinto de la vida de Semiramis pero incide en su carácter castrador, violento e infiel. La mitología armenia une a Semiramis con el rey Ara el Bello en una narración que fue reelaborada y actualizada por el poeta Nairi Zaryan en el siglo XX. Según la leyenda, Semiramis había oído hablar de la fama del rey armenio Ara y se propuso conquistarle. Tras la negativa de Ara de contraer matrimonio con ella, Semiramis reunió a sus ejércitos de Asiria y ordenó la conquista de Armenia.

Durante la batalla, que pudo haber tenido lugar en el valle de Ararat, el rey Ara fue asesinado⁵²⁹. Para evitar la guerra continua con los armenios, Semiramis, haciendo gala de su fama de hechicera, tomó el cuerpo de Ara y rezó a los dioses para que lo elevaran de entre los muertos. Cuando los ejércitos armenios se dispusieron a atacar a Semiramis para vengar la muerte de su rey, ésta disfrazó a uno de sus amantes con el atuendo del rey Ara haciendo extender el rumor de que los dioses le habían traído de vuelta a la vida; de esta manera se puso fin la guerra.

⁵²⁷ HERODOTO. *Descripción de Grecia*, Libro III, 155.

⁵²⁸ DIODORO DE SICILIA. *Biblioteca Historica*, 11, 4-1.

⁵²⁹ WOODWARD, P. (2010): *Armenian Myths*, Cambridge Press.

Si bien la figura de Semiramis está claramente unida al ámbito de la historiografía clásica, se ha establecido un nexo de inspiración con la histórica reina asiria Shammuramat, esposa de Shamshi-Adad V de Asiria, quien tras la muerte de su marido actuó como regente de su hijo Adad-nirari III⁵³⁰. Shammuramat se habría hecho, por tanto, con el control temporal del Imperio Asirio a finales del siglo IX a.C. cuando Asiria sólo gobernó sobre parte de los territorios vecinos de Mesopotamia, Siria, Asia Menor e Irán.

La mitología griega y la tradición armenia muestran variantes en sus versiones del mito de Semiramis pero coinciden en dos aspectos fundamentales: su conocimiento del arte de la guerra y su carácter castrador en cuanto que es capaz de deponer ejércitos, liderar tropas y dirigir imperios. El mito de Semiramis representa la antítesis del ideal patriarcal de feminidad porque se proyecta en el espacio público en detrimento de la esfera doméstica. Rompe los tradicionales roles de género y utiliza el matrimonio como un medio para obtener el poder. La muerte de Nino no recluye a Semiramis en el espacio privado sino que es el revulsivo que le permite obtener un poder público vetado a las mujeres en razón de su sexo.

Es su carácter ambicioso y castrador lo que permite establecer una línea simbólica de continuidad con otras mujeres bíblicas como Judith, Salomé y Talestris, reina de las Amazonas; personajes transgresores que potencian y se apropian de conductas, aptitudes y/o conocimientos asociados tradicionalmente a la feminidad (el uso de la seducción para atraer a sus enemigos) y a la masculinidad (la muerte violenta de los enemigos) para alcanzar sus propósitos.

Dueña absoluta del Imperio Asirio, Semiramis se perfila como una mujer conquistadora, en la línea de Alejandro Magno, pero cuyos logros militares se ven oscurecidos por las sombras de la muerte de Nino y su supuesto carácter embaucador para liderar ejércitos. La tradición clásica

⁵³⁰ PINNOCK, F. (2006): *Semiramide e le sue sorelle. Immagini di donne nell'antica Mesopotamia*, Roma.

mantiene el legado de los grandes conquistadores de manera incuestionable, ensalzando sus virtudes bélicas y respetando su ambición política. Sin embargo, no sucede lo mismo con la figura de Semiramis que transgrede los límites que el patriarcado impone a las mujeres.

Es su carácter transgresor el que ha convertido a Semiramis en un personaje que despierta fascinación y temor. Protagonista de innumerables poemas, óperas, obras de teatro y creaciones pictóricas, Semiramis se ha proyectado en el imaginario colectivo como una representación simbólica de los pecados de la ambición y la lujuria. Una de las obras literarias que más ha impulsado el mito de Semiramis en la modernidad ha sido *La Divina Comedia* donde Dante muestra a una emperatriz obsesionada por la lujuria que llegó a promulgar el carácter lícito del placer sexual cuestionando la idea patrística que relegaba la sexualidad no a un acto de placer sino de procreación; una visión de la sexualidad que la condenó a vagar en el segundo círculo del Infierno.

“Y como van las grullas entonando sus lamentos
componiéndose en el aire en larga fila,
así vi venir, exhalando gemidos,
sombras llevadas por la dicha tromba:
Por lo que dije: Maestro, ¿quiénes son aquellas
gentes, a quienes el negro aire así castiga?
La primera de aquellos de los que noticia
quieres, me dijo entonces,
fue emperatriz de muchas lenguas.
Al vicio de la lujuria estaba tan entregada,
que en su reino fue ley la lascivia
por no caer ella misma en el escarnio en el que estaba.
Es Semiramis, de la que se lee,
que sucedió a Nino y fue su esposa,
tuvo la tierra que Soldán tiene ahora” (*La Divina Comedia*, Canto V).



Sonia de Klamery de pie, Hermen Anglada Camarasa (1913)



OLYMPIA, EDOUARD MANET (1863)

[OLYMPIA]

Édouard Manet creó la composición *Olympia*, título ideado por Charles Baudelaire, para presentarla en el Salon des Refusés (Salón de los Rechazados) en 1863, el mismo año de su creación. Sin embargo, la obra no se expuso hasta 1865 en el Salón de París donde causó un gran escándalo porque, aunque el público y la crítica aceptaban los desnudos mitológicos, aún existía un cierto pudor en la contemplación de los desnudos realistas.

Olympia está explícitamente inspirada en la *Venus de Urbino* de Tiziano (1538), con la diferencia de que el personaje central de Manet no es una diosa sino una prostituta parisina cuyos rasgos están inspirados en la modelo y pintora Victorine Meurent, amante de Nadar y amiga de Manet, a quien también representó en otras de sus obras como *Desayuno en la hierba*.

La piel nacarada de la mujer, que mira directa y provocadoramente al público, contrasta con las tonalidades grisáceas del fondo, al tiempo que la blancura de las sábanas y almohadas enfatiza el tono sensual de su piel creando una atmósfera erótica. La manera en la que la modelo cubre sus genitales no está asociado al pudor o a la castidad. Es un gesto convencional con el que realiza una tajante declaración acerca de su significación en el lecho y de su vocación claramente sexual: «el observador, al que le corresponde el papel de cliente, no ha pagado para verla»⁵³¹.

Manet reelabora los desnudos femeninos del Cinquecento tomando como inspiración sus diseños compositivos pero redimensionando los objetos, sujetos y significados simbólicos de cada uno de los elementos que integran la escena. En lugar de las doncellas que acompañaban los desnudos femeninos del Cinquecento, Manet introduce en la escena a una sirvienta negra que porta un ramo de flores y cuyo rostro, casi

⁵³¹ CUNNINGHAM, A. (2000): *Impressionist*, Bath, Parragon. p. 22.

imperceptible sobre el fondo oscuro, contrasta con los tonos claros de su vestimenta oriental. En lugar del cachorro acurrucado que se encuentra en la *Venus de Urbino*, Manet sitúa a los pies de Olympia un gato negro, símbolo de la ambigüedad y la inquietud⁵³², proyectando así el carácter promiscuo y veladamente erótico de la composición⁵³³.

Pero el felino no es el único elemento compositivo que subraya el carácter promiscuo y sexual de Olympia. El ramo de flores era un típico regalo que los clientes ofrecían a las meretrices de clase alta en el siglo XIX⁵³⁴. La orquídea que embellece los cabellos de Olympia es una referencia a la sexualidad ya que se creía que poseía poderes afrodisíacos⁵³⁵. La modelo calza un solo zapato de tacón, un elemento que en las pinturas alegóricas ha sido utilizado como símbolo de la inocencia perdida. Finalmente, la orquídea, el brazalete y el calzado pueden cumplir la función de fetiche; objetos a los que se atribuye la capacidad subjetiva de provocar excitación erótica y sexual. A finales del siglo XIX las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud trataron el fetichismo como una manifestación sexual de carácter perverso⁵³⁶; una parafilia que psicoanalistas posteriores consideraron como una primera manifestación de los problemas que algunos sujetos tienen con la normas socialmente establecidas y que en otros estadios puede manifestarse en forma de sadomasoquismo, travestismo, voyerismo, etc⁵³⁷. La introducción de elementos fetichistas enfatiza la transgresión de una escena en la que la modelo no sólo reta al público a entrar en su dormitorio a modo de voyeur sino que además le incita con una finalidad explícitamente sexual.

⁵³² REVILLA, F. (2000): *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra.

⁵³³El felino impresionó tanto al público que durante años Manet sería recordado como «El pintor de los gatos».

⁵³⁴ REVILLA, F. 2000

⁵³⁵ REVILLA, F. 2000

2000

⁵³⁶ FREUD, S. (1993): *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen VII: Tres ensayos de teoría sexual, y otras obras (1901-1905)*, «Fragmento de análisis de un caso de histeria» (Caso «Dora»). Buenos Aires, Amorrortu editores.

⁵³⁷ ROSOLATO, G. (1974): *Ensayos sobre lo simbólico*, Barcelona, Anagrama.

Pese a la audacia y transgresión conceptual de la composición, su temática se inscribe en la larga tradición de las odaliscas de la pintura académica⁵³⁸. Sin embargo, Manet ha sabido sortear el subterfugio de la tradición oriental para representar un modelo realista. El artista no ha situado la escena en un harem oriental para alejar la transgresión del ojo del espectador; al contrario, muestra a la modelo en una estancia contemporánea y conocida por el público, en un estudio parisino creando así una filiación directa con su precedente: *La maja desnuda* de Goya. Manet acerca el desnudo realista situándolo en un espacio y un significado conocido por el público marcando el punto de partida de los desnudos de prostitutas que popularizaría años más tarde Toulouse Lautrec aunque con una diferencia fundamental: mientras Olympia personifica la prostitución de clase alta y la fascinación que ejercen las cortesanas en los círculos nobiliarios, Toulouse Lautrec representa la sordidez y la miseria humana y moral de la prostitutas de las clases más desfavorecidas. Manet idealiza a las cortesanas rodeándolas de un entorno limpio, seductor y atrayente mientras que Toulouse Lautrec personifica en sus prostitutas la decadencia moral de una sociedad que reprueba la prostitución pero que recurre a ella con asiduidad.

Tanto el tema como el lenguaje pictórico explican el escándalo que provocó la obra en el Salón de 1865. Aun cuando multiplica las referencias formales e iconográficas tradicionales de *La Venus de Urbino* de Tiziano, *La maja desnuda* de Goya y el tema de la odalisca tratado sobre todo por Ingres, Edouard Manet plasma pictóricamente la frialdad y el prosaísmo de un tema contemporáneo. Venus se convierte en una prostituta que mira con desafío al público, que cuestiona el canon academicista, que exhibe el cuerpo femenino como un objeto de deseo cercano y accesible y que muestra el carácter transaccional de la prostitución en el que el cuerpo es una simple mercancía. La violencia de las reacciones suscitadas por el cuestionamiento del desnudo idealizado de la tradición académica y su sexualidad explícita fue devastadora.

⁵³⁸Tal como se observa en las Odaliscas de Ingres e incluso en la Odalisca de Bénouille y de Jalabert realizadas en 1840.

Parte de la polémica suscitada también provino de su ubicación espacial en el Salón de París donde se exhibió junto a *Cristo escarnecido por tres soldados*, contraponiendo así una figura masculina y otra femenina, ambas desnudas. Para la crítica y el público fue una provocación. Pero frente a quienes vilipendiaron la obra como «esta odalisca de vientre amarillo»⁵³⁹ surgieron férreos defensores con Émile Zola a la cabeza y los jóvenes artistas que después formarían el grupo impresionista.

Las cortesanas formaban una parte activa de la sociedad europea del siglo XIX pese a las convenciones moralistas que condenaban la prostitución y especialmente la ejercida por las mujeres de las clases socioeconómicas más desfavorecidas. La iconografía de la composición de Manet induce a pensar que la modelo es una prostituta parisina de clase alta sin que haya ninguna referencia explícita a que pudiera ser una *cortesana* o *favorita* de los círculos nobiliarios.

Existía una gran diferencia socioeconómica entre las cortesanas y las prostitutas de las clases más desfavorecidas cuya situación se analiza someramente en otras obras del catálogo (véase *Rolla*, de Henri Gervex). El término cortesana tiene actualmente una significación muy distinta a la original cuando no contenía ninguna referencia peyorativa y hacía referencia exclusivamente a la pertenencia al séquito real. La asociación con la prostitución surge en el siglo XIX cuando las favoritas parisinas brillaron con luz propia al calor de las revoluciones burguesas⁵⁴⁰. Históricamente los reyes mantuvieron mujeres cortesanas en su círculo íntimo de relaciones. No obstante, es en el siglo XIX cuando la figura de la cortesana se convierte en un foco de atención que despierta el interés de artistas y literatos.

En el siglo XIX destacan numerosas mujeres que se adentraron en los círculos de poder de las cortes europeas. Uno de los ejemplos

⁵³⁹ Ficha museográfica de la obra registrada en el Museo de Orsay.

⁵⁴⁰ VÁZQUEZ, F. (1998): *"Mal menor": políticas y representaciones de la prostitución (siglos XVI-XIX)*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

paradigmáticos y que mayor proyección alcanzó en la Belle Époque parisina fue la Bella Otero; arquetipo de la mujer cortesana que asciende socialmente desde las esferas más desfavorecidas a los círculos cortesanos.

Agustina Otero Iglesias, nombre real de la bella Otero, era hija de una madre soltera muy pobre. Tras padecer una agresión sexual a los diez años huyó de casa para no volver a su pueblo natal, Valga (Galicia). Trabajó en una compañía de cómicos ambulantes portugueses y en pequeños teatros hasta que en 1888 conoció en Barcelona a un banquero que la quiso promocionar como bailarina en Francia. En cualquier caso, y ya en Marsella, pronto comenzó a promocionarse a sí misma hasta llegar a ser una bailarina conocida como *La Bella Otero*. En la promoción enfatizaba su origen español, muy exótico en la Francia de entonces, presentándose artísticamente como andaluza y de origen gitano⁵⁴¹.

La construcción del personaje artístico de Otero está llena de mitos y se hace difícil distinguir la realidad de la ilusión. El mito la sitúa en teatros de Nueva York, Argentina, Cuba y Rusia donde realizó giras como bailarina exótica y actriz consiguiendo fama internacional. Otero actuó durante muchos años en el *Folies Bergère* y en el *Cirque de Été* de París donde hacía gala de un baile más instintivo que académico. Su notoriedad pública la situó en los círculos cortesanos donde reyes y nobles se disputaron su compañía como el zar Nicolás II de Rusia, Leopoldo de Bélgica, el Kaiser Guillermo II, Alfonso XIII de España y Eduardo VII de Inglaterra.

La Bella Otero, que tuvo a sus pies a reyes, príncipes y grandes magnates, que llegó a poseer joyas valiosísimas, que se vestía con chalecos bordados en diamantes y cuyo nombre está indisolublemente unido a la Belle Époque murió, casi centenaria, absolutamente pobre y abandonada. Falleció como había nacido, como si el destino hubiera querido devolverla a la pobreza de su infancia después de una carrera fulgurante de cortesana irresistible.

⁵⁴¹GONZÁLEZ, H. (2008): “La identidad como simulacro. Carolina Otero de la *belle* y la *material girl*”, en Massó, J. (ed.). *Escrituras de la sexualidad*, Barcelona, Icaria.

La vida de la Bella Otero es paralela a las historias de poder y destrucción que narran autores como Émile Zola en *Naná* y Alejandro Dumas hijo en *La dama de las camelias*. El ascenso social y la desdicha con que estos personajes finalizan sus vidas ilustran la fascinación y el rechazo que las cortesanas del siglo XIX despiertan en una sociedad que se debate entre el encorsetamiento de la moral cristiana y las pulsiones individuales. Mientras que las prostitutas de las zonas urbanas más marginales son socialmente rechazadas en base a un ideal de cristiandad que convierte el sexo en un tabú, las cortesanas son reprobadas íntimamente pero reconocidas socialmente por el poder que muchas de ellas llegan a acumular.

La composición de Manet recoge esta percepción de las cortesanas. Mujeres cuya influencia social ejerce de polo de atracción pero cuya moralidad despierta recelo y temor. *Olympia* representa el monstruo femenino que utiliza la sexualidad y sensualidad para alcanzar el poder; es la imagen simbólica de la serpiente, de la búsqueda incesante del poder y el pecado por medio de la seducción.

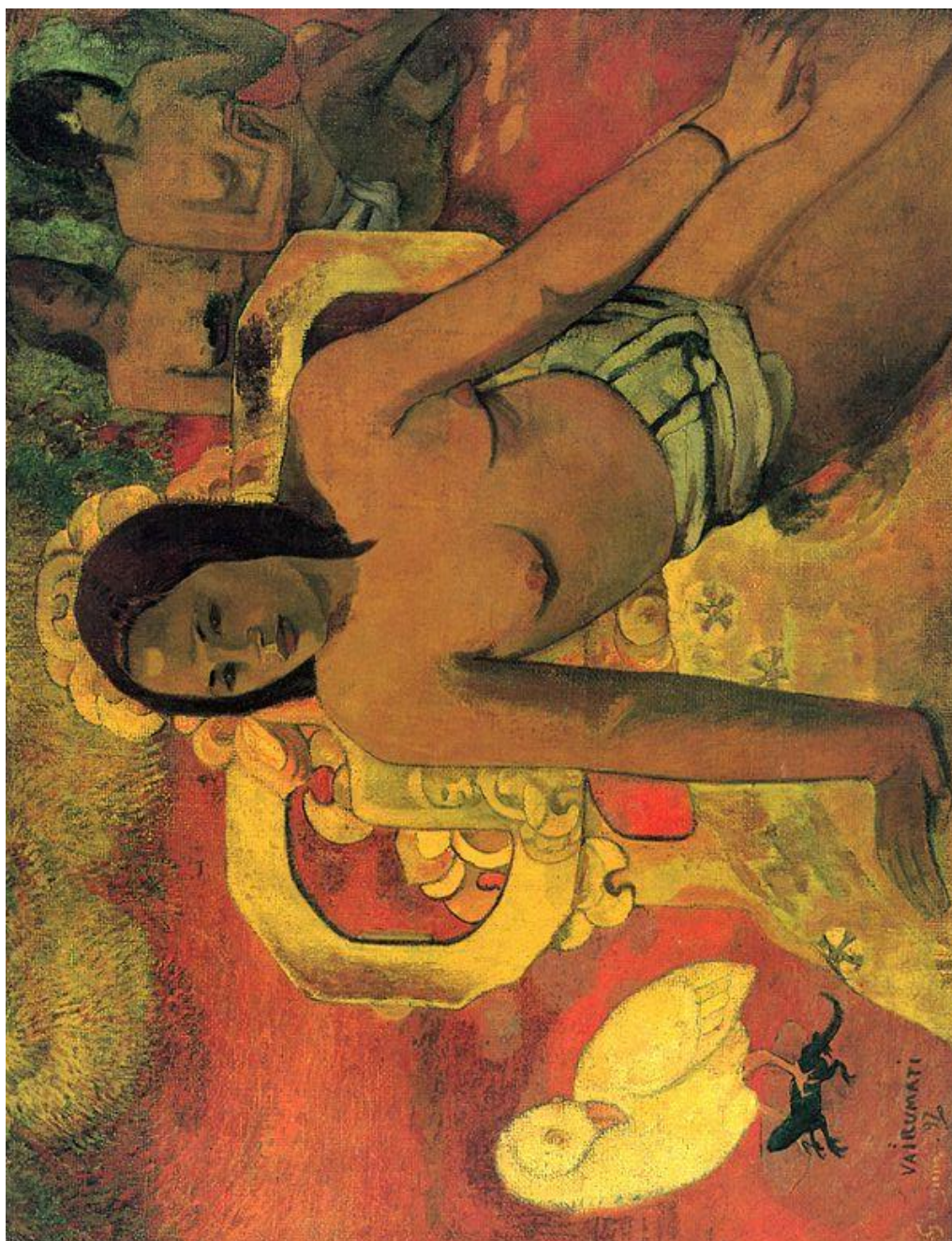
Con motivo del centenario de Manet, Paul Valéry explicó la trascendencia de *Olympia* y su fascinación lasciva en los siguientes términos:

"Olimpia choca, despierta un horror sagrado, se impone y triunfa. Olimpia es escándalo, ídolo; potencia y presencia pública de un miserable arcano de la sociedad. Su cabeza está vacía: un hilo de terciopelo negro la separa de lo esencial de su ser. La pureza de un trazo perfecto esconde a la Impura por excelencia, aquella cuya función exige la ignorancia sosegada y cándida de todo pudor. Vestal bestial consagrado al desnudo absoluto, lleva a soñar todo lo que esconde y conserva de barbarie primitiva y de animalidad"⁵⁴².

⁵⁴² BERNHEIMER, Ch. (2000): *Representing Prostitution in Nineteenth-century France*, Cambridge, Harvard University Press, p. 385.



Interior del harem, Jean Auguste Ingres (1828)



VAIRUMATI, PAUL GAUGUIN (1897)

[VAIRUMATI]

Vairumati es un óleo de Paul Gauguin realizado en 1897 durante la segunda estancia del pintor en la Polinesia. La situación personal de Gauguin debió ser complicada en la última década del siglo XIX. El fracaso de la exposición en la Galería Durand-Ruel de París (1893) marcó al artista que entró en una depresión agudizada por la soledad que le rodeaba incluso durante sus estancias en Polinesia.

En 1891, Gauguin acude a Tahití, isla que imagina paradisíaca y primitiva, por primera vez. El artista desea «vivir aquí de éxtasis, de calma y de arte». Sus dificultades económicas, sus preocupaciones estéticas y la muy baudeleriana «invitación al viaje» lo empujan hacia la lejanía para escapar de «esta lucha europea por el dinero», para ser libre⁵⁴³. Las obras realizadas en Tahití estuvieron marcadas por un simbolismo casi indescifrable inspirado en los paisajes polinesios. A pesar del enigma de su significado, las mujeres continúan siendo las protagonistas de sus composiciones polinesias.

El cuadro muestra a una joven polinesia, con el torso desnudo, sentada en la cabecera de una cama y ligeramente reclinada sobre su brazo derecho. Cerca de ella, a su espalda, se observa un ave blanca que apresa entre sus garras a un lagarto negro; una representación alegórica que, según Gauguin, representa la inutilidad de las palabras vanas. Al fondo, en la esquina superior derecha, se distinguen dos mujeres tahitianas sentadas en el suelo. No es posible determinar con exactitud lo que están haciendo, aunque su postura evoca una actitud ritual o cultural que recuerda a los bajorrelieves de Borobudur⁵⁴⁴. El fondo está poblado de vegetación en tonos verdes y amarillos.

Gauguin describe una escena relativa a la leyenda de Vairaumati, transcrito por Gauguin como *Vairumati*. Gauguin supo de ella a través del

⁵⁴³ GUÉGAN S (2011): *Gauguin - coll.* Little M'O, Paris.

⁵⁴⁴ Ficha museográfica de la obra procedente de la base de datos del Museo de Orsay.

libro *Voyage aux îles du Grand Océan* (1837) de Jacques Antoine Moerenhout, aunque ya había sido recogida anteriormente por Williams Ellis en *Polynesian Researches* (1830)⁵⁴⁵. El pintor hizo su particular relato del mito en *Ancien culte mahori* (1892) donde incluía pasajes literales de Moerenhout y hacía hincapié en los paralelismos con la Biblia.

Oro, dios de la guerra e hijo del dios creador Ta'aora, quiso tomar por esposa a una joven virgen y mortal para fundar una estirpe superior entre los hombres. Sus hermanas, las diosas Teuri y Haoaoa, recorrieron las islas en busca de una mujer digna del dios a la que llamarían Vairaumati. Finalmente encontraron en un valle de Bora Bora una «mujer alta y el fuego del sol brillaba en su áurea piel»⁵⁴⁶. Oro extendió un arcoíris para descender hasta Bora Bora donde Vairaumati le recibió con una mesa repleta de frutas y una cama ataviada con los más finos tejidos y exquisitos bordados. Cada atardecer, Oro bajaba por el arcoíris para yacer con Vairaumati y regresar por la mañana al cielo hasta que Vairaumati se quedó embarazada. Según la leyenda, su hijo Hoa Tapu te Rai, «Amigo Sagrado de los Cielos», fue el fundador de la dinastía de los ariois⁵⁴⁷.

Gauguin se sentía fascinado por el mito épico de los ariois. La figura de Vairaumati le parecía una suerte de Eva mítica, una diosa madre, fuente de vida. La leyenda posee algunos rasgos similares a algunas leyendas de la mitología grecorromana y los escritos bíblicos. Por ejemplo, el dios griego Zeus también se había procurado la compañía de mortales y Yawhé había designado a un pueblo elegido. La Vairaumati de su composición pictórica descansa sobre una cama suntuosa, a modo de altar en honor del dios Oro, a la espera de consumir el sacrificio, mientras que las mujeres del fondo podrían ser las diosas Teuri y Haoaoa quienes pudieron actuar como celestinas⁵⁴⁸.

⁵⁴⁵ HARGROVE, J. (2006): «Woman with a Fan: Paul Gauguin's Heavenly Vairaumati, a Parable of Immortality», *The Art Bulletin* 88 (3), p. 552.

⁵⁴⁶ GAUGUIN, P. (1998): *Noa Noa, Diario de Tahití*, Barcelona, Parsifal Ediciones.

⁵⁴⁷ GAUGUIN, P. (1998). Ibid.

⁵⁴⁸ DENVIR, B. (1994): «Carta de Paul Gauguin a Daniel de Monfreid, febrero de 1898», en *Paul Gauguin: La búsqueda del paraíso*, Barcelona, Odín Editores.

El mito de Vairumati ya había inspirado a Gauguin en dos cuadros anteriores basados en la misma leyenda: *Vaïraumati tēi oa* (1892), «Vairaumati es su nombre», y *Te aa no Areois* (1892), «La semilla de los ariois». Todos ellos representan una figura femenina sedente, sentada o reclinada sobre el lecho, a la espera de su amante celestial y en medio de una vegetación exuberante. El arquetipo de las sucesivas versiones es la figura del cuadro *L'Espérance*, «La esperanza», de Pierre Puvis de Chavannes, del que Gauguin había hecho una copia⁵⁴⁹.

En su monumental obra *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?* (1897), Gauguin representa el ciclo de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, y en él aparece una réplica de Vairumati, echada en el suelo junto a una mujer anciana y un pájaro blanco. Gauguin liga aquí la muerte a la reencarnación y la divinización. Poco después de pintarlo recibió la noticia de la muerte de su hija Aline, de diecinueve años y entre los manuscritos y dibujos que le dedicó, recogidos bajo el título *Cahier pour Aline*, incluiría la figura de Vairumati en la portada⁵⁵⁰.

La composición muestra a Vairumati divinizada y asociada, en palabras de Gauguin, a la Eva bíblica. Ambos personajes encarnan el origen de la estirpe humana. Son las madres primigenias, la fuente de la vida y de la sexualidad. El relato polinesio de Vairumati no ofrece una visión pecaminosa del sexo por lo que la iconografía de la Vairumati no conlleva ningún elemento reprobatorio acerca de su sexualidad. A diferencia de Eva, símbolo del pecado en el imaginario cristiano, que con frecuencia aparece representada junto a la serpiente y la manzana para subrayar su naturaleza pecaminosa.

El imaginario polinesio proyecta una visión de la sexualidad liberalizadora que canaliza las energías del ser humano hacia el disfrute del cuerpo y la reproducción. Esta diferencia respecto al discurso patristico determina la iconografía de Vairumati en la que se ensalza,

⁵⁴⁹ SHAW, J. L. (2002): *De Puvis de Chavannes a Matisse et Picasso vers l'art moderne*, Yale University Press.

⁵⁵⁰ HARGROVE, June (sep. 2006). Ibid.

fundamentalmente, la exhuberancia de su cuerpo y, en particular, de sus pechos como símbolo de fecundidad.

En las pinturas tahitianas, Gauguin logra una admirable combinación del paisaje exótico, la indolencia nativa y todo tipo de mitos ancestrales cargados de un simbolismo primitivo. El tráfuga de la civilización, el artista mítico que se hizo salvaje y encontró una nueva visión para el arte, se convirtió a partir de los primeros años del siglo XX en modelo para los artistas que se lanzaron a la búsqueda de lo primitivo para oponerse a lo urbano y burgués, a lo oficial y académico. Es en esta huida hacia delante donde Gauguin redefine la moral cristiana acerca del cuerpo, la sexualidad y el erotismo. Alejándose de la moral burguesa del XIX, el pintor contrasta la sexualidad polinesia, liberadora y placentera, con la sexualidad cristiana, pecaminosa y castradora. El erotismo de Vairumati nada tiene que ver con el castigo edénico desencadenado por Eva.

Ambos personajes determinan dos formas divergentes de sentir y experimentar la sexualidad. Si Vairumati es la madre protectora que engendra a los ariois en un paraíso idealizado, Eva es la fuente del pecado que condena a las mujeres a «parir con dolor» en un paraíso perdido⁵⁵¹. La búsqueda incansable del paraíso terrenal que emprende Gauguin a finales del siglo XIX le lleva a contraponer dos realidades que cuestionan su visión burguesa, cristiana y eurocéntrica del mundo. El paraíso bíblico se convierte para él en una suerte de distopía que encorseta al ser humano y le inmoviliza bajo la amenaza del castigo y la represión moral.

Gauguin le escribía a Mette, su mujer, en 1890, unos meses antes de partir hacia Tahití una declaración de intenciones:

«Acaso llegue el día, quizá muy pronto, en que me perderé en las espesuras de alguna isla de Oceanía para vivir en el éxtasis, la calma y el arte. Con una nueva familia, y lejos de esta lucha europea por el dinero. Allí, en el silencio de las hermosas noches tropicales de Tahití, podré escuchar la dulce,

⁵⁵¹ «Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará» (*Génesis*, 3, 16).

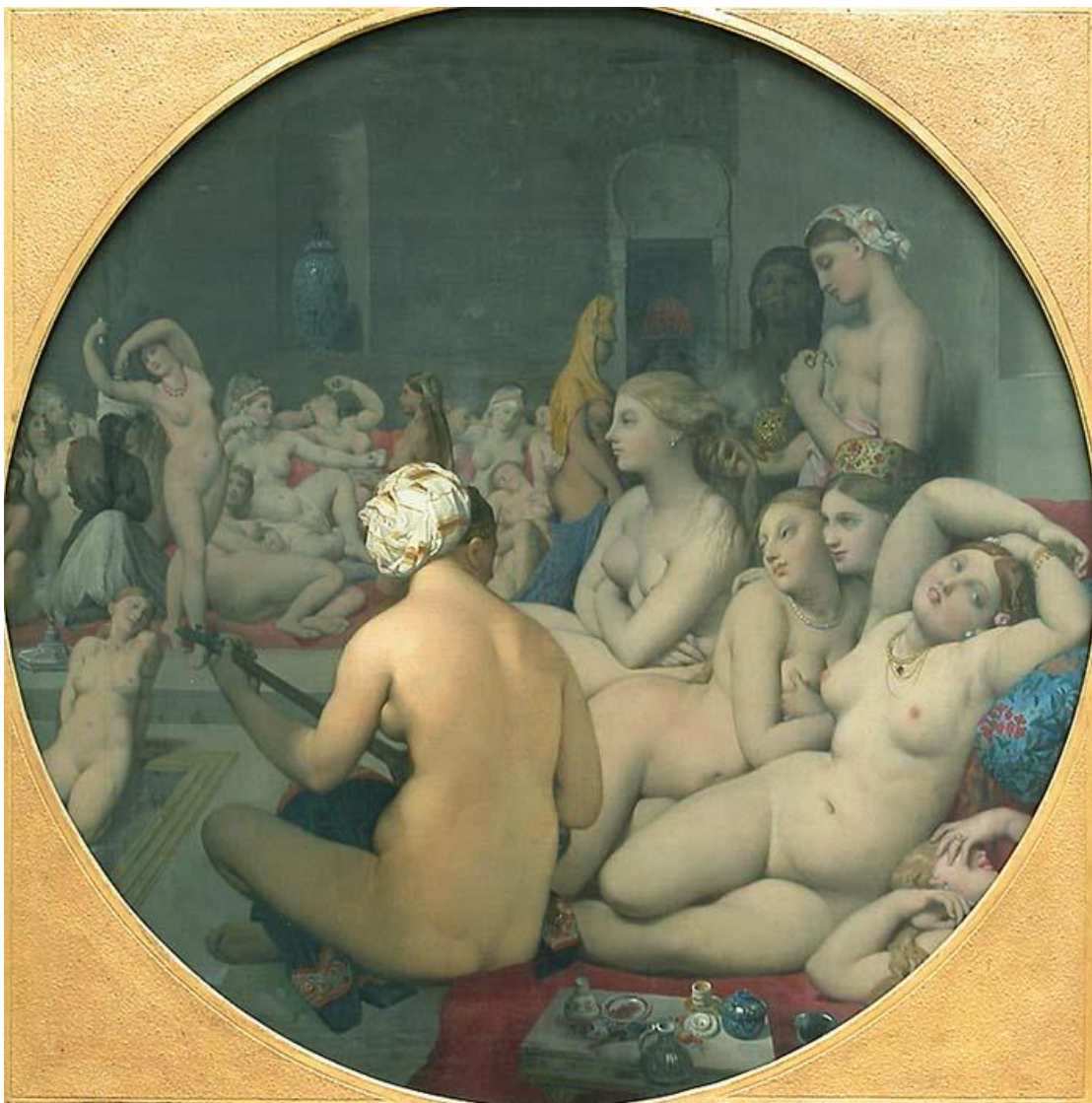
murmuradora música de los latidos de mi corazón, en armonía con los misteriosos seres que me rodeen. Libre, al fin, sin problemas de dinero, podré amar, cantar y morir» (*Carta de Paul Gauguin a su esposa Mette*, febrero de 1890)⁵⁵².

Gauguin quiere escapar en busca de un lugar donde poder «amar, cantar y morir», lo que hace recordar las palabras inolvidables del *Émile* de Rousseau: «Adiós, París: buscamos el amor, la felicidad, la inocencia; jamás estaremos lo bastante lejos de ti»⁵⁵³. El deseo de recuperar la felicidad, la inocencia y la búsqueda de un lugar virgen en el que poder vivir en libertad pasa por una reelaboración de la sexualidad y de la visión del cuerpo femenino. El exotismo de Vairumati no es análogo al erotismo oriental de las obras de Cabanel o Constant. Su pretensión final no es subrayar el erotismo decadente del mundo oriental frente a la moralidad cristiana sino proyectar una visión renovadora, pura y primitiva del cuerpo femenino y su sexualidad.

No hay ningún atisbo de sexualidad devoradora o de lascivia incontenible en los ojos de Vairumati sino una mirada pura e inocente que hace cuestionar al espectador si su visión de la sexualidad es la única moral posible. ¿La Eva bíblica es una única proyección universal de la sexualidad femenina? ¿O es posible deconstruir la moralidad patristica bajo el prisma de las sociedades colonizadas? Gauguin vira el foco de atención de la vanguardia artística europea hacia el «primitivismo» polinesio para cuestionar la moral burguesa del XIX y su visión represora de la sexualidad, del cuerpo femenino y del erotismo.

⁵⁵² Reproducida en HERSCHELL B. Chipp (1995): *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, p. 95.

⁵⁵³ ROSSEAU, J. (ed. 1985): *Emilio*, Madrid, Edaf, 9. 495.



El baño turco, Jean Auguste Ingres (1862)



LE CHÂLE ESPAGNOL, KEES VAN DONGEN (1913)

[EL CHAL ESPAÑOL]

El artista Van Dongen, perteneciente al movimiento fauvista, presentó públicamente *Le châle Espagnol* en el Salón de Otoño de 1914 bajo el título de *Tabla*. La composición muestra a Gus, la esposa del artista, completamente desnuda mientras se coloca sobre los hombros un chal floreado. A sus pies, un hombre, agazapado en la esquina inferior derecha del lienzo, la observa con mirada torva. El erotismo explícito de la obra desencadenó un gran escándalo porque la crítica consideró indecente la representación desnuda de la modelo. Esta reacción negativa impulsó la proyección artística de Van Dongen reforzando su fama de provocador y desencadenó un movimiento de apoyo al artista impulsado por Matisse.

A pesar de la iconografía erótica y sexual de la composición y del consiguiente escándalo público, el crítico Louis Vauxcelles describió la obra como una «sabrosa pintura»⁵⁵⁴. *Le châle espagnol* está impregnado de una gracia sutil y de una elegancia sensual manifiesta en la pose de la mujer. La luz y colorido del mantón, inspirado en un viaje que hizo el artista a España en 1910, constituye el contrapunto colorista al efecto nacarado del cuerpo femenino.

La obra se encuadra en su etapa orientalista (1910-1913) inspirada en sus viajes por España, Marruecos y Egipto. El chal de la composición ya apareció en pinturas anteriores de Van Dongen como *Le châle* y *La Gitane* en las que el chal se reivindica como un elemento exótico y sensual. Van Dongen establece una asociación visual y simbólica entre el chal y la sensualidad y nomadismo de las mujeres gitanas; una relación que convierte el chal en un signo de identidad de la nueva bohemia artística parisina que convierte a las gitanas en el símbolo de libertad individual y creativa.

⁵⁵⁴ La crítica de Vauxcelles se publicó en el suplemento *Gil Blas* du 15 noviembre 1913. Información disponible en la ficha museográfica de la obra.

El concepto de bohemia artística, que se forja a mediados del siglo XIX, entre el Romanticismo y el movimiento realista, empieza a valorar por encima de todo la libertad creativa del artista, aunque –o incluso porque– ésta conlleve su marginación frente a la sociedad o su fracaso ante el público⁵⁵⁵. La pintura, la literatura, la prensa, la canción, la ópera y el cine contarán las historias de jóvenes talentos condenados a vivir en la miseria para defender su arte. Historias que se nutrirán del imaginario colectivo sobre los gitanos y vagabundos, y especialmente de las gitanas, quienes compartirán con los artistas su necesidad de vivir libremente y sin ataduras. La vida bohemia se convierte, así, en uno de los grandes mitos de la modernidad.

Este mito se inscribe dentro de la historia, rica y compleja, de las gitanas errantes, cuyo nomadismo ha sido tipificado por la historia del arte y la literatura como símbolo de una vida sin normas, libre de las convenciones burguesas. De esta forma, cuando a mediados del siglo XIX muchos jóvenes artistas rechazan las reglas y son rechazados por el sistema académico, se refugian en las buhardillas y en las tabernas de París. Convencidos de su talento e incomprendidos por la crítica, compartirán una marginalidad y una miseria que será, poco a poco, mitificada como premisa de libertad artística y espiritual⁵⁵⁶. La bohemia gitana y la bohemia artística se convierten desde el siglo XIX en modelos privilegiados para los propios creadores bohemios que buscaban representar y representarse en esa alteridad.

Los temas españoles gozaron, durante el Romanticismo, de un enorme prestigio entre los artistas instalados en París⁵⁵⁷. En la forma de vida del pueblo gitano asentado en España encontraron la posibilidad de retratar una realidad tan cercana como diferente. En este contexto, las

⁵⁵⁵ CASTELLÓN, E. (2000): *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Madrid, Akal.

⁵⁵⁶ COTTOM, D. (2013): *International Bohemia: Scenes of Nineteenth-Century Life*, Pennsylvania University Press.

⁵⁵⁷ LÓPEZ, I. (2001): *La bohemia española en París a fines del siglo pasado*, Madrid, Editorial Renacimiento.

gitanas ocuparon un lugar fundamental. El mito tradicional encarnado por *La gitanilla* de Cervantes, y renovado por la Esmeralda de Victor Hugo y por la Carmen de Mérimée y Bizet, se impone durante el siglo XIX como símbolo de la provocación, la libertad, la sexualidad y la alteridad de las gitanas españolas. Figura capaz de albergar significados muy diferentes, su presencia se hace más fuerte conforme avanza el siglo XIX hasta el punto de que ningún artista es capaz de escapar a su embrujo.

La bohemia artística muestra una visión idealizada y arquetípica de las mujeres gitanas desde diversos matices: bien alejándose de los estereotipos, como en el caso de Nonell o Sorolla, o bien incidiendo en la sensualidad de las gitanas como es el caso de la obra *Le châl espagnol*. Pero siempre mantuvo un rasgo inalterable: el carácter «sobrenatural» de las mujeres gitanas plasmado en sus artes adivinatorias, sus bailes hipnóticos y su estilo de vida errante.

Desde el siglo XVI las gitanas van cobrando protagonismo en las escenas nómadas hasta hacerse con el lugar central de las composiciones en el siglo XVIII, como se observa en *Paisaje con gitanos* (1754) de Gainsborough. Paralelamente, el arquetipo de la mujer gitana echando la buenaventura fue representado por artistas como Boucher y Watteau, convirtiéndose en un personaje pintoresco con tintes sobrenaturales por sus artes adivinatorias⁵⁵⁸.

Durante el XIX, los retratos de las gitanas que realizan Corot (*Gitana con pandereta*) y Courbet (*La gitana y sus hijos*) ofrecen una visión más realista que despoja a las gitanas de su carácter exótico. Serán los románticos y decadentistas de finales del XIX, al hilo de la moda del exotismo oriental, quienes explotan la imagen de las gitanas como un símbolo de la sexualidad, incluso obscena en algunas ocasiones. Esta sexualidad libre, nómada y sin ataduras sólo es permisible en la sociedad francesa del XIX si hace referencia a «las otras»; mujeres que no forman parte de las convenciones burguesas y que se hallan fuera de la sociedad.

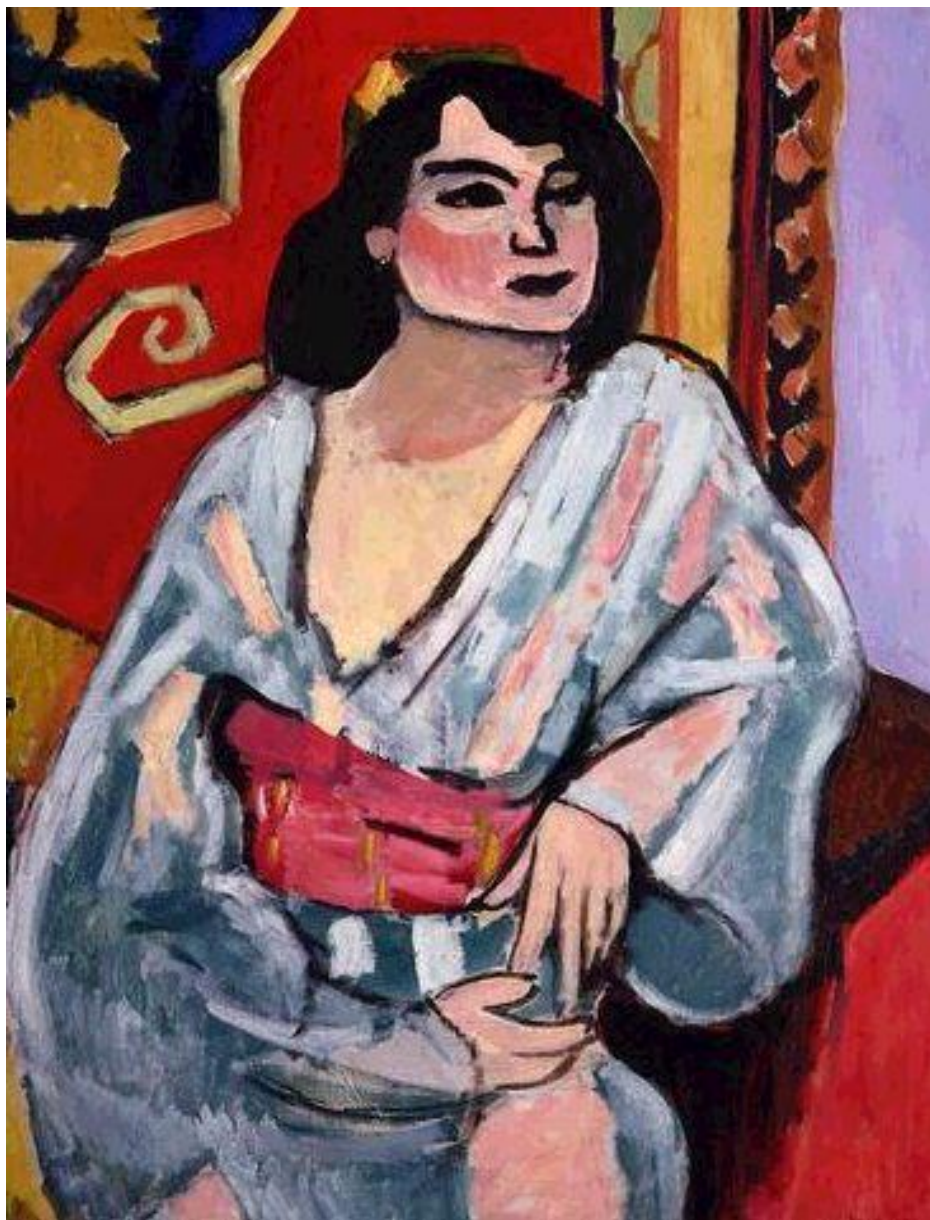
⁵⁵⁸ WALLER, S. (2006): *The Invention of the Model: Artists and Models in Paris, 1830-1870*, London, Ashgate Publishing Limited

La atracción que ejerce la imagen idílica de las gitanas en el arte bohemio del siglo XIX es válida en la medida en que ofrece una visión renovadora y modernista de la nueva vanguardia artística. La asociación que establecen los artistas con el nomadismo gitano subraya el carácter individual y emancipador del arte que, cada vez más, se desliga de los dictados académicos. La sexualidad de las gitanas se interpreta como un elemento provocador y transgresor extrapolable al arquetipo del genio creador que surge en el XIX. Pero, en ningún caso, esa sexualidad se proyecta como un ideal de feminidad aplicable a la sociedad francesa del momento.

Frente a la aparente libertad de las mujeres gitanas, el ideal francés de feminidad continúa anclado en el arquetipo burgués de esposa y madre. La revolución artística que convierte Montmartre en el núcleo de una bohemia urbana, androcéntrica y aceptablemente transgresora, no contempla la libertad de las mujeres en ningún ámbito de actuación. La constante presencia de las gitanas, prostitutas y bailarinas en el imaginario bohemio es aceptada socialmente en tanto que afecta exclusivamente a «las otras»; a las musas, a las mujeres que sirven de inspiración a los artistas, a aquellas que se encuentran ajenas al ideal burgués de feminidad y que, por tanto, no forman parte de la sociedad entendida como colectividad que comparte unos códigos de moralidad. Las gitanas, al igual que antes las odaliscas, se convierten en el arquetipo de la sexualidad extranjera. La nueva *femme fatale* que encarna el espíritu libre de la bohemia artística.



La Odalisca, François Boucher (1745)



L' ALGÉRIENNE, HENRI MATISSE (1909)

[LA ARGELINA]

En los primeros meses de 1909, después de un viaje relámpago a Argelia, el fauvista Henri Matisse inició una serie de retratos de mujeres exóticas esbozados con una gran suntuosidad y erotismo, algunos de los cuales fueron expuestos en el Salón de los Independientes de 1909. *L'Algérienne* es una composición particularmente provocativa en la que Matisse muestra su virtuosismo al combinar la sensualidad de la mujer con la suntuosidad sutil de su indumentaria. La camisa de gasa semitransparente, el rosa calcáreo de su rostro que crea un efecto máscara y el efecto zigzagueante del tapiz que se encuentra a su espalda y que enlaza con la parte inferior del espacio crean una escena hipnótica que emana vitalidad y erotismo.

Matisse, artista primordialmente figurativo, aunque también realiza obras que se hallan dentro de la abstracción, muestra un gran interés por el cuerpo humano y especialmente por el cuerpo de las mujeres a quienes, como artista de la Belle Époque, retrata con fascinación. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos modernistas, las mujeres de sus obras no son inquietantes, perversas ni *femme fatal*, aunque sí despliegan una gran seducción y atractivo físico. Son modelos que seducen al espectador pero de una manera sutil que se aleja de la exuberancia y decadencia de las odaliscas del XIX que emanaban una sensualidad devoradora (véase el epígrafe *El exotismo oriental*).

Las mujeres de las composiciones de Matisse transmiten una sensación de reposo y sensual tranquilidad. El pintor las imaginaba siempre dormidas o recostadas en un diván, desperezándose de manera voluptuosa, en interiores cargados de colores cálidos. En esa misma época, Picasso proyectó una imagen de las mujeres dotadas de cuerpos redondeados, casi marmóreos, pero pronto dejó a un lado esta percepción idealizada a favor de una deconstrucción violenta del cuerpo. Esta visión distinta de adentrarse plásticamente en el cuerpo de las mujeres, y que se convirtió en rivalidad personal entre los dos artistas en el estudio parisino

de Gertrude Stein, constituye una metáfora de las dos formas de percibir el cuerpo femenino que marcó el inicio de la modernidad: la contemplación de la belleza femenina, visible en el idealismo orientalista, o su destrucción manifiesta en, por ejemplo, los cuerpos mutilados de Hans Bellmer, Man Ray o Salvador Dalí.

La fascinación que despiertan las mujeres orientales y norteafricanas en el imaginario iconográfico europeo del siglo XIX puede analizarse como una confrontación simbólica entre dos formas de percibir socialmente a las mujeres. Para los orientalistas, encabezados por Delacroix (véase *Mujeres de Argel en su apartamento*), el mundo oriental constituía un referente liberador ante los conflictos sociales e ideológicos que se producían en Europa. Mientras que en París las mujeres habían comenzado a demandar activamente la reforma del sistema de propiedad y el derecho al voto, las mujeres orientales y norteafricanas parecían ser esclavas inertes. Mientras que en París Flora Tristán publicaba escritos en los que describía la liberación de las mujeres y del proletariado como parte de un proyecto social inaplazable⁵⁵⁹, en Oriente las jerarquías sexuales y sociales parecían estables e intemporales.

Esta visión androcéntrica e idealizada de las mujeres orientales que impone el romanticismo orientalista puede considerarse también un tratado utópico. Como el sueño inalcanzable del filósofo saintsimoniano Prosper Enfantin (1832) que esperaba un «hermoso ejército de prostitutas»

⁵⁵⁹ Destaca especialmente *La emancipación de la mujer* (1845) donde se manifiesta contra la inferioridad matrimonial del sexo femenino. El feminismo de Flora Tristán, que engarza con la Ilustración, presupone unas reivindicaciones y un proyecto político feminista que sólo pueden articularse a partir de la idea de que todos los seres humanos nacen libres, iguales y con los mismos derechos. Manteniendo la continuidad con el pensamiento de autoras anteriores como Mary Wollstonecraft, Flora Tristán imprime a su feminismo un giro de clase social que en el futuro daría lugar al feminismo marxista.

destinado a santificar la carne mediante la satisfacción del deseo sexual⁵⁶⁰, el orientalismo del XIX imaginó una utopía oriental del placer sexual.

L'Algérienne de Matisse se inspira directamente en las escenas orientalistas de Delacroix y Couture aunque aquel no muestra el cuerpo de las mujeres con el erotismo castrador y exuberante que se impuso en el orientalismo del siglo XIX. Pero, pese a esta diferencia, es indudable que Matisse bebe directamente de la misma fascinación que despertaban las odaliscas en la mentalidad burguesa de fin de siglo. Las mujeres foráneas y procedentes de lugares exóticos eran las depositarias de los temores burgueses acerca de la sexualidad femenina. Su exuberancia las convierte en una amenaza a las prerrogativas políticas de un sistema androcéntrico y un desafío al deseo sexual masculino.

Al mismo tiempo que el orientalismo proyecta la imagen de las mujeres foráneas como *femme fatale*, el legado de Charles Baudelaire popularizó el tema de la cortesana viciosa en *Les fleurs du mal* (1861) y *Le spleen de París* (1869). A diferencia del orientalismo pictórico, que parece deleitarse con lo que se suponía la libertad sexual del harén, Baudelaire deslegitima a las prostitutas por su parecido consigo mismo⁵⁶¹. Sometidas a las necesidades sexuales de los clientes, las prostitutas, como la independencia del artista y escritor, someten su libertad a la demanda del comprador.

La visión idealizada de las mujeres orientales subraya su erotismo y exuberancia pero las vanguardias del siglo XX, con el fauvismo a la cabeza, se distancia de la imagen excesivamente sexual y pecaminosa que legó Baudelaire. En el arte fauvista las mujeres exóticas no son prostitutas ni castradoras, sino un símbolo de sexualidad contenida, de ofrecimiento servil al esposo y de satisfacción sexual entendida en términos androcéntricos. La argelina de Matisse no constituye una amenaza para el espectador que observa su belleza y aparente placidez. Es una

⁵⁶⁰ BERNARD J. (2001): *L'épopée saint-simonienne. Saint-Simon, Enfantin et leur disciple Alexis Petit: de Suez au pays de George Sand*, Paris, Guénégau.

⁵⁶¹ KOPP, R. (2004): *Baudelaire, le soleil noir de la modernité*, Gallimard.

reminiscencia de un modelo de feminidad que se encuentra en declive en una Europa vanguardista en las que las mujeres comienzan a ocupar activamente los espacios públicos.

Las mujeres orientales y norteafricanas, cubiertas con ricas telas, velos y recluidas en los harenes se convierten en el objeto de deseo de la mentalidad burguesa. La fascinación no responde tanto al conocimiento real de las mujeres orientales en cuanto que eran muy pocos los viajeros que se permitían viajar fuera de Europa y conocer la realidad de Oriente. La fascinación procedía precisamente del desconocimiento general del mundo oriental y su consiguiente idealización sobre unos criterios eurocéntricos. La sumisión que traslucen las representaciones orientalistas de las mujeres y su exuberancia física pueden leerse como una proyección de los deseos sexuales de la mentalidad burguesa y no una reproducción certera de Oriente.

Tumbadas sobre una cama, cubiertas de sábanas de seda y cojines de rojo satén o recostadas en sofás, las odaliscas, las concubinas y las nobles orientales miran atentamente al espectador con tranquilidad, disfrutando placenteramente del momento, sin importarle la idea de que su cuerpo está siendo observado. Tapices rojos, velos casi transparentes, alfombras bordadas con colores vivos e incluso una neblina producida por el exótico tabaco del narguile componen el ambiente de las creaciones orientalistas de Matisse. Un viaje para los sentidos que llenan la psique del espectador de ilusión y fantasía, creando una visión del Orientalismo como un mundo exótico, repleto de oasis en el desierto, suntuosos palacios, valiosas sedas y joyas y, sobre todo, la idea del harén mitificado repleto de bellas mujeres.

Frente al ideal de feminidad burguesa, acorde a una sociedad «civilizada», la exuberancia de las mujeres exóticas surge como una imagen liberalizadora y primitiva; una llamada a las pulsiones sexuales reprimidas por la moral burguesa e inaceptable en el seno de una sociedad que mantiene los conceptos de maternidad, devoción y fidelidad como elementos clave de la «buena mujer».

La argelina de Matisse, al igual que las mujeres orientales de los románticos franceses, ofrece un erotismo implícito que es aceptado en tanto que se encuentra fuera de los límites de la Europa cristiana. Su posición inalcanzable, a miles de kilómetros de París, convierte a las mujeres en objetos de deseo. Sin embargo, la aplicación de los conceptos de erotismo y sexualidad en el seno de la sociedad francesa son socialmente despreciados. Las representaciones artísticas de las prostitutas, bailarinas y artistas de circo, exaltadas por la bohemia artística de Montmartre, constituyen el contrapunto de la aparente libertad sexual de Oriente. Frente a la sexualidad oriental, deseada e idealizada, se deslegitima la libertad sexual en Europa asociando el arquetipo de la prostituta y la bailarina con el pecado sexual.



Manola, Julio Romero de Torres (1900-1910)



LA ROUMAINE À LA ROBE ROUGE, FÉLIX VALLOTTON (1925)

[LA RUMANA VESTIDA DE ROJO]

La roumaine à la robe rouge es una de las últimas obras del pintor nabí Félix Vallotton. El pintor, cansado de las naturalezas muertas, vuelve al final de su vida al arte figurativo del que esta obra es un magnífico ejemplo por la vitalidad que desprende. Félix Vallotton, desprovisto de cualquier vacilación, acomete una composición nítida, casi fotográfica, que recoge la influencia de Franz Hals reelaborada bajo una óptica realista⁵⁶².

La joven de la composición transmite una sensación de cotidianidad y espontaneidad a través de un posado aparentemente descuidado. La modelo posa ante un fondo rojo y recostada en un mobiliario de estilo neoclásico cuyo contraste con el fondo señala el choque entre el gusto burgués del siglo XIX y las estéticas modernistas del XX. El realismo de la obra, especialmente visible en el tratamiento del color y el trazo de la línea, llevó a Bernard Dorival a señalar en 1966 que es «una pintura aparentemente impasible e impersonal que se relaciona, treinta años por delante, con el expresionismo alemán de la Nueva Objetividad»⁵⁶³.

Como integrante del movimiento nabí, Vallotton apostaba por el dominio del color por encima de la forma. Sin embargo, la delicadeza cromática de sus trabajos contrasta con leves deformaciones del cuerpo humano y una palpable incomunicación entre los personajes.

En *La roumaine à la robe rouge*, el artista deforma sutilmente el cuerpo de la modelo y representa, en colores planos y con una atrevida simplificación, una escena doméstica y burguesa aparentemente distendida pero con una tensión y una soledad palpables. La mirada de la modelo, aunque posa en una situación de comodidad física, produce cierta extrañeza en el espectador, y esa extrañeza se traslada también a la forma de la modelo.

⁵⁶² KOELLA, R. & POLETTI, F. (2012): *Félix Vallotton (1865-1925). Critique d'art*, Milan, 5 Continents Editions.

⁵⁶³ DESBIOLLES, M. (2013): *Vallotton est inadmissible*, Paris, Editions du Seuil.

Félix Vallotton exhibió en sus primeras creaciones artísticas un gran interés por los problemas de los sectores más desfavorecidos de París, coincidiendo con su etapa en la que se abría paso en los ambientes bohemios parisinos. En estas obras mostraba continuas referencias al aislamiento, la superficialidad y la melancolía; intereses que se diluyeron tras su matrimonio con Gabrielle Rodrigues-Henriques que le permitió entrar en los círculos de la alta burguesía y que suavizó su visión del arte⁵⁶⁴.

La roumaine à la robe rouge pertenece a su segunda etapa pictórica. El ambiente general de la composición se adecúa, en general, al gusto burgués por el tratamiento del color y la vitalidad de la obra. Sin embargo, bajo la aparente cotidianeidad de la escena se vislumbra algo anómalo, un sentimiento de extrañeza que trastorna al espectador. De una manera sutil, Vallotton perfila a la modelo con una deformidad tibia concentrada en la mirada de la joven y la posición escorada de su cuello.

Los cuerpos femeninos de Vallotton, y especialmente los desnudos, son en su mayoría cuerpos insubordinados. Los órganos sexuales femeninos se descubren sobre la ropa para comprometer la mirada del espectador. Sus gestos corporales y faciales revelan la lucha entre el cuerpo natural y el cuerpo social en el que deben hacer encajar su deformidad. La sensualidad en muchas de sus posturas trasciende la pasividad y el decoro que tradicionalmente se le ha atribuido a «lo femenino». *La roumaine à la robe rouge* no alcanza la sexualidad de la mayoría de sus primeros desnudos femeninos pero se aprecia, bajo la mirada inocente, los labios entreabiertos de la modelo y el tirante caído del vestido una incitación sutil y erótica.

El realismo de esta composición y la sexualidad explícita de sus desnudos establece narrativas de ficción en sus obras. Los deseos reprimidos hacen acto de presencia en el espacio de lo visible y se establece una confrontación entre fantasía y realidad. El artista aborda la

⁵⁶⁴ *Le Très Singulier Vallotton*, cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts, 21 février-20 mai 2001; Marseille, Musée Cantini, 22 juin-10 septembre 2001, Paris, RMN, 2001.

estética de la identidad, los deseos, el erotismo, la sexualidad y los roles sociales de las mujeres de manera abierta y directa, y los traslada al espacio de lo público como una estrategia sólida desde la cual encara el tabú y el secretismo al que estos temas están destinados culturalmente.

Las mujeres de Vallotton, a medio camino entre la sensualidad y la deformidad, fomentan imaginarios y representaciones a partir de la creación de fantasías que involucran roles sociales y definiciones en torno a lo femenino que transgreden la norma. Son representaciones de mujeres en cuerpos atrapados que se presentan como espectáculo visual. *La roumaine à la robe rouge* provoca una nostalgia profunda al hacer alusión a la niñez de una mujer encerrada en un cuerpo adulto, erotizado y con una deformidad indeterminada; una niñez irremediablemente perdida pero que da origen a una identidad en conflicto.

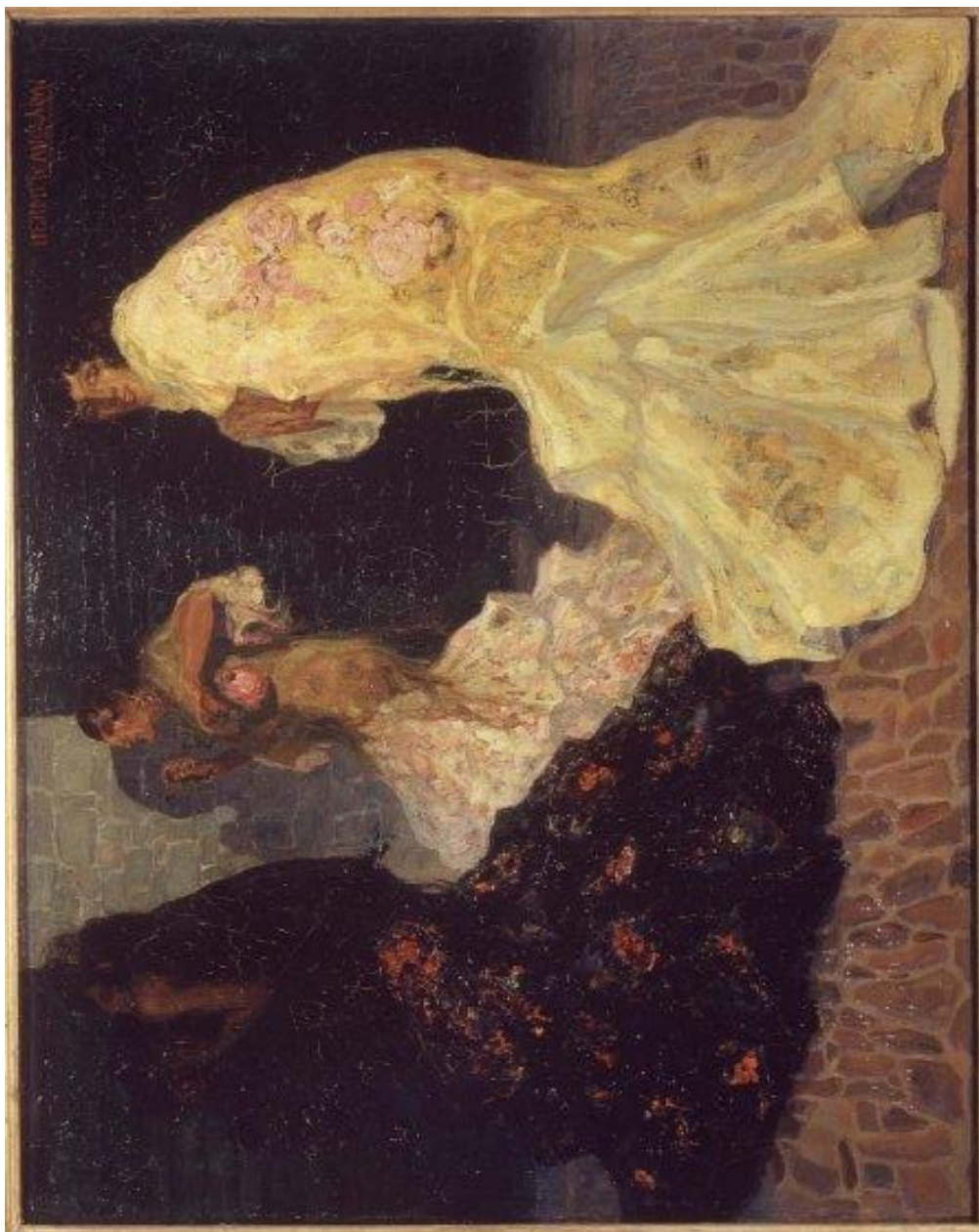
Los retratos femeninos de Vallotton, vistos en conjunto, constituyen una serie que relaciona abiertamente la sexualidad y el erotismo con el juego en la edad adulta. Este acercamiento invita al espectador no solo a desvelar las convenciones y los tabúes que se han construido en torno al placer adulto, sino a señalar la doble moral con que la cultura burguesa se acerca a estos temas.

La composición, con su cromatismo rojizo y vibrante, enfatiza visualmente las limitaciones del cuerpo de la modelo y determina su apariencia. La deformidad, cuya existencia es más intuitiva que visible, y que se repite en muchos de sus retratos femeninos, limita la creación de los personajes a un patrón repetitivo y estructurado de antemano. Esta circunstancia puede interpretarse como un recurso de Vallotton para definir el cuerpo femenino como una estructura que atrapa y determina la identidad de las mujeres; una identidad deformada. En esta composición, la deformidad deja de ser una característica de los cuerpos creados por Vallotton para convertirse en una opción para el espectador que, una vez consciente de las estructuras corporales que le encierran, siente la necesidad y cumple el deseo de rebelarse.

Félix Vallotton reconstruye imaginarios androcéntricos como parte de un juego visual en el que la deformidad de los cuerpos femeninos subraya la imperfección de la naturaleza, de las identidades y de la percepción subjetiva. La deformidad de la modelo de *La roumaine à la robe rouge* convierte la obra en ejemplo sutil de monstruosidad femenina. Es la hibridez de su cuerpo, que oscila entre su cuerpo extrañamente deforme y su incitación sensual, lo que constituye su carácter monstruoso; una identidad periférica que desafía las convenciones burguesas y transgrede los roles sociales.

Sin embargo, la monstruosidad de las modelos de Vallotton está muy matizada precisamente por su deformidad física. La mujer puede llegar a trascender su deformidad física por lo que la deformidad incluye a la monstruosidad pero la trasciende. La mujer deforme padece su deformidad porque no tiene posibilidad de que su cuerpo cambie pero puede romper las barreras sociales que conlleva su deformidad.

La modelo de la composición proyecta un cuerpo lleno de contrastes en el que su sutil deformidad física se enfrenta a su mirada sensual. La provocación sexual de su mirada y del tirante que cae de su hombro derecho proyecta la metáfora de las contradicciones burguesas hacia la moral femenina. Las «buenas mujeres» no deben transgredir el ideal de feminidad pero la satisfacción de los deseos sexuales androcéntricos permite cualquier tipo de transgresión, incluyendo la deformidad física. Vallotton exhibe, desde una perspectiva metafórica, la deformidad y monstruosidad de una mentalidad burguesa cuya doble moral deforma la percepción colectiva de la realidad.



Andares gitanos, Hermen Anglada Camarasa (1902)

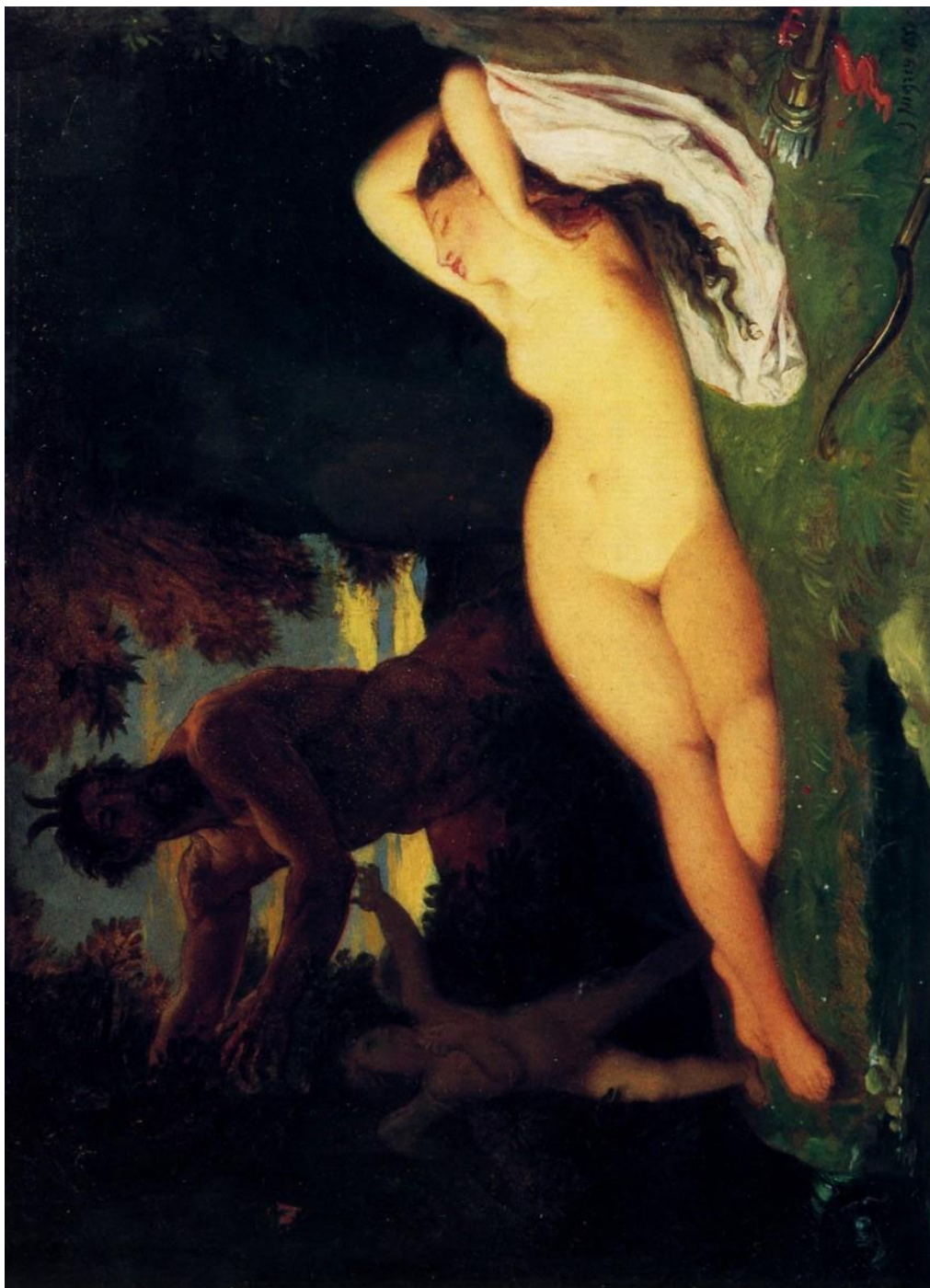
LA PAGANA (EL EROTISMO MITOLÓGICO)

**«Honroso sea en todos el matrimonio y el lecho sin mancilla,
pero a los fornicarios y a los adúlteros los juzgará Dios»**

(Hebreos, 13: 4)



Las tres Gracias, Peter Paul Rubens (1636)



JUPITER ET ANTIOPE, JEAN AUGUSTE D. INGRES (1851)

[JÚPITER Y ANTÍOPE]

Júpiter y Antiope es un episodio mitológico que ha despertado el interés de los artistas en casi todos los periodos históricos del arte. La versión de Jean Auguste Ingres es una reelaboración del mito en clave academicista, romántica y orientalista que redefine el ideal estético clásico.

El tema de la composición es habitual en la trayectoria artística de Ingres. Como se observa en el interés del artista por las odaliscas, Ingres ensalza de manera continuada el cuerpo femenino como un objeto sensual y estéticamente atractivo. El cuerpo femenino, que aparece en tantas de sus obras, es el protagonista absoluto en su visión, marcadamente erótica, del mito de Júpiter y Antiope.

La composición muestra una de las múltiples aventuras sexuales de Júpiter, en este caso con Antiope que se encuentra descansando en el bosque tras una jornada de caza. Júpiter, escondido entre la maleza y guiado por Cupido, observa silenciosamente a Antiope tendida en un claro del bosque. La joven aparece recostada junto a su arco manifestando así el carácter cazador, y en cierto sentido selvático, de Antiope.

Ingres vive en una época de puritanismo represivo y no puede tratar iconográficamente el mito de Antiope dando rienda suelta al erotismo implícito del episodio. En la mitología griega, Antiope era hija del rey Nictéo de Tebas y de Polixos, según otras versiones, del río Asopo, que baña dicha ciudad. Su belleza era tan extraordinaria que el mismo Zeus se fijó en ella y la sedujo, tomando forma de sátiro, dejándola embarazada. Sin embargo, Antiope tuvo que huir de la cólera de su padre, que no creía que el amante de su hija fuera el rey de los dioses, y la acusaba de blasfemia. Aconsejada por Zeus huyó hacia Sición⁵⁶⁵.

Su padre la persiguió con su ejército hasta la corte de Epopeo, rey de Sición, donde se había refugiado para obtener protección, hecho que se

⁵⁶⁵ HIGINO (ed. 2009): *Fábulas*, Madrid, Gredos.

consideró de alta traición. Antíope terminaría casándose con Epopeo, según algunas versiones, y teniendo de él dos hijos llamados Maratón y Enope. En la guerra que siguió entre Tebas y Sición, Nícteo resultó herido pero antes de morir encargó a su hermano Lico que castigase la traición de su hija. Éste usurpó el trono de Tebas y cumplió el encargo de su hermano Nícteo, capturó a Antíope y la llevó de vuelta a la capital beocia. Fue en el camino de regreso a Tebas cuando Antíope dio a luz los dos gemelos que había tenido de Zeus y los que se llamarían Zeto y Anfión⁵⁶⁶.

Entregada en custodia a Dirce, esposa de Lico, Antíope sufrió los tratos inhumanos durante años. Dirce envidiaba su belleza y la acusaba de haberse acostado con su marido por lo que, carcomida por los celos, encerró a Antíope en una celda oscura y le privó incluso de agua para beber. Antíope logró escapar y huyó al monte Citerón donde vivían sus hijos⁵⁶⁷. Éstos, jurando vengar a su madre, entraron en Tebas por la fuerza de las armas, destronaron a Lico y ataron a Dirce a un toro que la arrastró hasta matarla.

Estos hechos encolerizaron a Dionisos, divinidad de la que Dirce era sacerdotisa. El dios del vino hizo enloquecer a Antíope, que recorrió toda Grecia en un estado lamentable hasta que se encontró con Foco, nieto de Sísifo, que curó su locura y se casó con ella⁵⁶⁸. Tras su muerte, Antíope fue enterrada en la misma tumba que su esposo Foco.

La composición de Ingres se centra el momento en que Zeus encuentra a Antíope en el bosque. Una de las claves sexuales del mito, presente en la composición, es la transfiguración de Zeus en un sátiro. Los sátiros son criaturas masculinas, las sátiras son una invención posterior de los poetas, que en la mitología griega acompañaban a los dioses Pan y Dionisos en su deambular por los bosques. El rasgo definitorio de los sátiros es su voraz apetito sexual; una insaciabilidad que llevó a muchos

⁵⁶⁶ EURÍPIDES (ed. 2010): *Antígona*, Madrid, Gredos.

⁵⁶⁷ QUINTO ENNIO (ed. 2006): *Fragments*. Texto revisado y traducido por Juan Martos Fernández, Madrid, Gredos.

⁵⁶⁸ SÓFOCLES (ed. 2006): *Antígona*. Madrid, Debolsillo.

artistas grecorromanos a representarlos con erecciones perpetuas⁵⁶⁹. La mitología clásica ofrece numerosos episodios en los que Zeus aparece como un seductor que, en ocasiones, se metamorfosea en animales u otros seres mitológicos para seducir a jóvenes doncellas. Por ejemplo, Zeus se transforma en un cisne para atraer a Leda y seducirla⁵⁷⁰. Cabe preguntarse por qué, en el caso de Antíope, adopta la forma de un ser con un marcado carácter sexual.

La diferencia entre el mito de Antíope y otras escenas de seducción protagonizadas por Zeus es la connotación sexual del relato. Los personajes femeninos de la mitología grecorromana se perfilan como «sujetos de deseo» y «objetos de contemplación». La pasividad de los personajes femeninos, víctimas constantes de violaciones y conductas violentas, convierten el universo mitológico clásico en un escenario simbólico de deslegitimación femenina. En todos los casos los personajes femeninos son tiranizados y maltratados por un oponente masculino por partida doble: por el agresor sexual y por el padre despótico e intolerante⁵⁷¹. Antíope no es un caso aislado pero sí resulta sorprendente que Zeus, dios supremo del Olimpo, adopte la forma más sexual posible en el imaginario griego.

Zeus, en calidad de dios superior, no necesitaría metamorfoarse en ninguna criatura para seducir a Antíope. ¿Por qué se convierte en un sátiro? La sexualidad activa de los sátiros y la pasividad de Antíope, que se presenta ante el espectador dormida, y por tanto complaciente, tiene como única finalidad subrayar la legitimidad de la búsqueda de la satisfacción sexual de los hombres aunque sea a costa de un ejercicio de violación contra las mujeres.

La composición de Ingres ofrece, sin embargo, un matiz que cuestiona la finalidad originaria del mito. Asumiendo el carácter sexual del personaje

⁵⁶⁹ ROSE, H. J. (2009): *Gran libro de la mitología griega*, Madrid, La esfera de los libros.

⁵⁷⁰ ERATÓSTENES (ed. 2000): *Catasterismo*, Madrid, Gredos.

⁵⁷¹ SERRANO DE HARO, A. (2000): *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Barcelona, Plaza y Janés Editores.

de Zeus, metamorfoseado en sátiro, la compostura de Antíope matiza la sexualidad del mito originario. Ingres perfila a Antíope como una mujer con una gran atracción erótica manifiesta en su posición corporal y expresión facial. Su cuerpo escorzado, su completa desnudez, los brazos alzados enmarcando su rostro y la cabeza ligeramente inclinada hacia el bosque desde el que se aproxima Zeus proyecta una imagen de Antíope como una mujer que se ofrece sexualmente de manera consciente. Pese a estar adormecida, la iconografía de Ingres subraya el supuesto carácter sexual, excesivo y atrayente que la mitología clásica ofrece de las mujeres.

El episodio de Antíope relata un acto de violación, sin embargo Ingres lo expresa artísticamente como un episodio placentero, sensual y erótico. No hay ningún elemento de agresión en la escena. El planteamiento de Ingres contribuye a extender en el imaginario colectivo la idea de que las mujeres, debido a su naturaleza pecaminosa y sexual, se reclaman así mismas como objetos de deseo. Esta presunción, ampliamente difundida por el discurso patrístico, se respalda iconográficamente en la mitología clásica donde las mujeres, paganas y por tanto sexuales, condensan la esencia de las mujeres no cristianas; es decir, de las mujeres carentes de moral.

Antíope es un paradigma de la sensualidad de la mujer pagana. Ingres centra la atención del espectador en su cuerpo, nacarado y marcadamente iluminado para concentrar la mirada en ella. Los contrastes lumínicos de la composición dejan a Zeus en un segundo plano porque al artista no le interesa mostrar el rostro del dios, escenificado como un seductor, sino el cuerpo del deseo. Antíope, desarmada y dormida, es un icono de la mujer «domesticada»; de la mujer a la que se ha despojado de sus armas y se ha situado bajo los deseos sexuales del sátiro. Pero, a diferencia de otras obras mitológicas, Ingres no muestra a Antíope como una víctima de los deseos de Zeus. El artista exhibe a una Antíope «víctima» y «agresora»; que padece la agresión del dios pero, al mismo tiempo, con su postura corporal explícitamente provocadora, incita las pulsiones de Zeus. Ingres ofrece la imagen arquetípica de la mujer pagana, lasciva, inmoral y sensual.



Flora, Paris Bordone (1540)



DIANE, JULES ÉLIE DELAUNAY (1872)

[DIANA]

Diana, una de las diosas de la mitología clásica, ha sido objeto de representación en numerosas ocasiones. La idealización del mundo clásico y la fascinación que despierta el mito de Diana han dado lugar a diversas reelaboraciones iconográficas de la diosa. La composición de Elie Delaunay muestra una visión simbolista, modernista, y, al mismo tiempo, clasicista de Diana debido al interés de Delaunay por la estética renacentista.

Delaunay sitúa a Diana en el centro de la composición. La diosa se muestra desnuda, con el cabello recogido en una diadema coronada por un símbolo lunar, despojándose de su túnica, y con el rostro escorado hacia un lado. La diosa se dispone a tomar un baño en un manantial ubicado en un entorno selvático. La posición de uno de sus pies, sumergido bajo el agua, indica que Diana estaba entrando en el manantial cuando algo parece captar su atención como señala el desvío de su mirada hacia la derecha de la composición. El arco y el carcaj, apoyados en un árbol, indican que Diana proviene o se encamina hacia una jornada de caza.

El cuerpo de Diana, completamente desnudo e iluminado por una luz nacarada, resalta sobre el resto de la composición que se muestra sumida en claroscuros. El uso de la luz indica que a Delaunay no le interesa el entorno, su objetivo primordial es que la mirada del espectador se centre exclusivamente en el cuerpo de Diana. La diosa exuda sensualidad y exuberancia en el modo en que se deshace de sus ropajes, contoneando ligeramente la cintura hacia el lado opuesto al que dirige su mirada. La sensualidad de su cuerpo se completa con un símbolo de carácter lunar que tradicionalmente se ha asociado a la feminidad y fecundidad.

La media luna que corona su diadema es uno de los atributos asociados a la feminidad con mayor trayectoria en la historia del arte. La media luna, en su versión creciente y menguante, es un elemento iconográfico que desde la Baja Edad Media se asocia a la Virgen María como símbolo de la Inmaculada Concepción. Su iconografía cristianizada procede del Apocalipsis donde se dice que «apareció en el cielo una gran

señal: una mujer revestida del sol, con la luna bajo sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas»⁵⁷². La cristianización del símbolo lunar y su vinculación con el culto mariano procede del arte bizantino donde se interpretó como un atributo de la Virgen Majesta, *Kyriotissa* bizantina, desde el siglo XVI⁵⁷³. El arte cristiano adopta y reelabora el símbolo de la media luna, atributo de origen pagano, redefiniendo su significado.

La luna estuvo vinculada simbólicamente a la feminidad y la fertilidad en las sociedades antiguas de Oriente Medio. La asociación de la luna menguante con las diosas Ishtar o Anaitis subraya la antigüedad y relevancia de un atributo netamente femenino⁵⁷⁴. El mundo clásico adoptó este símbolo como un atributo de las diosas Artemisa, Venus y Diana para resaltar su carácter femenino y, sobre todo, sensual. El cristianismo vacía del contenido el símbolo lunar para convertirlo, no en atributo de fertilidad y feminidad, sino de virginidad. La deconstrucción iconográfica de la luna se proyecta claramente en la iconografía renacentista de la virgen con la media luna a sus pies simbolizando la victoria del cristianismo sobre los cultos paganos⁵⁷⁵.

La relación entre la fertilidad, feminidad y cambios lunares con la diosa Diana procede el carácter peculiar de una diosa en la que confluyen atributos propios de las divinidades femenina (protección) con conocimientos tradicionalmente masculinos (la caza). Esta multiplicidad de atributos, presentes también en Atenea, convierte a Diana en una diosa que bascula entre la protección y el temor por su transgresión de los roles de género.

⁵⁷² *Apocalipsis*, 12: 1.

⁵⁷³ CARMONA, J. (1998): *Iconografía cristiana*, Barcelona, Istmo.

⁵⁷⁴ KEEL, O. (2007): *La iconografía del Antiguo Oriente y el Antiguo Testamento*, Madrid, Editorial Trotta.

⁵⁷⁵ CASANOVA, E & LARRUMBE, M. A. (2005): *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*, Universidad de Zaragoza.

Diana fue originalmente una diosa de la caza relacionada con los animales y las tierras salvajes. Más tarde pasó a ser una diosa lunar que personificó los cambios lunares y su relación con los ciclos de fertilidad. Sin embargo, y paradójicamente, Diana también es la encarnación de la virginidad femenina. En la práctica formaba una trinidad con otras dos deidades femeninas: la ninfa acuática Egeria, su sirviente y ayudante comadrona, y el dios de los bosques Virbio⁵⁷⁶.

Diana, nacida poco antes que su hermano gemelo Apolo en la isla de Ortigia (Delos), era hija de Júpiter y Latona. Siendo testigo de los dolores del parto de su madre, concibió tal aversión hacia el matrimonio que pidió y obtuvo de su padre la gracia de guardar perpetua virginidad, como su hermana Minerva. Por esta razón ambas diosas recibieron del oráculo de Apolo el nombre de «vírgenes blancas»⁵⁷⁷.

El propio Júpiter la armó con arco y flechas y la hizo reina de los bosques. Le dio como comitiva un numeroso grupo de ninfas que debían hacer votos de castidad y con quienes se dedicaba a la caza, su ocupación favorita. Diana aún, por tanto, atributos muy distintos y tradicionalmente asociales a roles diversos. La virginidad ha sido históricamente una virtud femenina, un atributo no sólo deseable sino necesario sobre todo en el discurso patristico. La caza, por el contrario, siempre ha sido una actividad asociada a la masculinidad por su carácter cinegético; la persecución y muerte de los animales conlleva habilidades que subrayan la masculinidad de los jóvenes varones.

Diana, tal vez por la naturaleza de sus atribuciones, era grave, severa, cruel e incluso vengativa. Prevalecía sin piedad contra todos los que se ganaban su resentimiento: no vacilaba en destruir sus cosechas, devastar sus manadas, sembrar epidemias, humillarles e incluso matar a sus hijos. Así, exigió el sacrificio de Ifigenia aunque finalmente fue sustituida por un ciervo, y, a instancias de Latona, se unió a Apolo para matar con sus

⁵⁷⁶ BREMMER, J. N. (2006): *La religión griega: dioses y hombres: santuarios, rituales y mitos*, Córdoba, El Almendro.

⁵⁷⁷ ELIADE, M. (1954): *Traite' d'histoire des religions*, Paris.

flechas a todos los hijos de Niobe que había presumido de su numerosa prole.

Como diosa de la caza, la iconografía de Diana se basa en la representación de la diosa con un atuendo propio de la caza, con botas y una túnica ligera. Generalmente porta un carcaj con flechas sobre uno de sus hombros y va acompañada de perros de caza. Al igual que Venus, siempre era representada con un aspecto joven y bello. La luna creciente es el atributo definitorio de la diosa.

La composición de Delaunay muestra el episodio de Diana y el pastor Acteón. Diana, consagrada a la castidad, bañándose desnuda en los bosques cercanos a la ciudad beocia de Orcómeno, fue sorprendida por Acteón que la encontró casualmente en un manantial. Acteón se ocultó entre los árboles y se quedó mirándola fascinado por su belleza. Diana, como castigo por haber profanado su desnudez virginal, lo transformó en un ciervo e instó a los cincuenta sabuesos de Acteón a que le dieran caza, le devoraran y despedazaran⁵⁷⁸. En otra versión de la leyenda, Acteón alardeó de ser mejor cazador que Diana, por lo que ésta lo transformó en un venado que fue devorado por sus propios perros de caza⁵⁷⁹.

Existen paralelismos entre la historia de Acteón y la ceguera de Tiresias, que perdió la vista como castigo por ver desnuda a Atenea. En ambos casos, los hombres son castigados por contemplar a las diosas en un acto de intimidad. La desnudez de Diana y de Atenea, símbolos de la castidad, son profanados por la mirada lasciva de los hombres que, ocultos y anónimos, satisfacen sus pulsiones sexuales.

Jean Paul Sartre establece el «complejo de Acteón», como una alteración fisiológica y psicosexual que a través de la mirada curiosa y lasciva se sublima mediante el estímulo de la búsqueda⁵⁸⁰. En este sentido, advierte que la mirada del cazador no sólo sorprende una desnudez pasiva

⁵⁷⁸ OVIDIO. *Las metamorfosis*, libro III, 193.

⁵⁷⁹ DIODORO SÍCULO. *Biblioteca Histórica*.

⁵⁸⁰ SARTRE, J. P. (2005): *El ser y la nada*, Madrid, Losada.

sino que la viola y profana con la mirada. Así, el mito de Diana y Acteón revela la idea de la caza como un símbolo de apropiación y de un deseo sexual primitivo porque se caza para comer y poseer.

Delaunay proyecta en el imaginario moderno una revisión simbolista de un mito que incide en el voyeurismo androcéntrico. La desnudez femenina, profanada por pulsiones sexuales, se convierte en un objeto sagrado, profanado y devaluado en la medida en que la castidad y virginidad eran los valores más destacados en el ideal de feminidad tradicional (véase *La chaste Suzanne* de Jean-Jacques Henner). La reacción violenta de Diana es un castigo a un acto de violación simbólica. La muerte y descuartizamiento de Acteón manifiesta el supuesto carácter incontrolable, vengativo y malévolo de la naturaleza femenina. Diana, con sus habilidades cazadoras, proyecta una imagen castradora y mortífera de una naturaleza femenina que el discurso patrístico define como pecaminosa. Diana personifica la vertiente inmoral de la mujer pagana.



La pequeña bacanal, Nicolas Poussin (1625)



NAISSANCE DE VENUS, ALEXANDRE CABANEL (1863)

[NACIMIENTO DE VENUS]

Naissance de Venus es una composición de Alexandre Cabanel realizada en 1863. Es una representación del nacimiento de Venus, diosa romana del amor, que tras ser presentada en Salón de París fue adquirida inmediatamente por Napoleón III para su colección personal⁵⁸¹. Cabanel, que en la década de los años sesenta gozaba de una gran proyección pública⁵⁸², muestra en *Naissance de Venus* un virtuoso dominio de la técnica pictórica. Esta composición es un ejemplo perfecto del arte que gustaba entonces tanto al público como a las instancias oficiales. En el espíritu ecléctico del Segundo Imperio, Cabanel mezcla las referencias a Ingres y a la pintura del siglo XVIII.

Cabanel reelabora un famoso episodio de la mitología clásica, el nacimiento de Venus. La diosa del amor fue llevada al nacer a una playa a manos de la espuma del mar⁵⁸³. Cabanel muestra a la diosa desperezándose en el agua y acompañada por una corte de amorcillos en escorzo. El cabello de Venus se extiende por buena parte de lienzo y crea un atractivo contraste entre el mar y su piel nacarada. El dibujo es tan exquisito como el empleo del colorido, la luz y la minuciosidad de los detalles.

Este tema de Venus, que tuvo mucho éxito en el siglo XIX, proporcionó a algunos artistas la oportunidad de abordar el erotismo sin transgredir la moralidad pública gracias a la legitimidad de la mitología clásica. Una composición similar que no hiciera referencia a un episodio mitológico hubiera recibido duras críticas por su contenido erótico (véase *El origen del mundo*, de Coubet). Por ejemplo, en esa misma exposición se

⁵⁸¹ Ficha museográfica conservada en las bases de datos del Museo de Orsay.

⁵⁸² En 1863 fue nombrado profesor en la École des Beaux-Arts y fue elegido miembro de la Académie des Beaux-Arts. Entre 1868 y 1888, fue en 17 ocasiones miembro del jurado del Salón de París, en el cual le fue concedida la medalla de honor en 1865, 1867 y 1878.

⁵⁸³ OVIDIO. *Las metamorfosis*, IV, 171–89.

presentó *Desayuno en la hierba* que fue rechazado (véase *Desayuno en la hierba* de Manet). Tratando ambos lienzos la temática del desnudo, Cabanel presentó una figura mitológica mientras que Manet ofrece una figura de carne y hueso estableciendo un diálogo entre el mundo clásico y la modernidad. Esa novedad no fue aceptada por el jurado porque naturalizaba la desnudez femenina.

Para Cabanel, la mitología actúa como un pretexto que permite abordar el tema del desnudo femenino sin censuras y sin excluir el erotismo corporal. Emile Zola argumentó la ambigüedad de esta representación y refuerza la legitimidad que le da la referencia mitológica: «La diosa, ahogada en un río de leche, parece una deliciosa ramera, no en carne y hueso - esto parecería indecente - sino en una especie de mazapán blanco y rosa»⁵⁸⁴.

El mismo año, *Olympia* provocó un sonoro escándalo (véase *Olympia* de Edouard Manet). El tema de ambos lienzos es idéntico: una mujer desnuda tumbada o recostada, aunque la tranquila confianza con la que el personaje de Manet fija al espectador parece mucho más provocadora que la lánguida pose de la Venus de Cabanel. Una provocación que se refuerza con la cotidianeidad de la escena de Manet que, alejada de cualquier aura mitológica, sitúa al espectador ante una situación real.

La figura de Venus ha sido representada en multitud de ocasiones debido a la atracción que produce su historia mitológica caracterizada por su sensualidad y erotismo. A diferencia de otras divinidades clásicas que conjugan atributos sensuales con rasgos propiamente androcéntricos (Diana, Atenea), el perfil de Venus incide exclusivamente en su naturaleza sensual.

Venus era la diosa romana del amor, la belleza y la fertilidad que desempeñaba un papel crucial en muchas fiestas y mitos religiosos romanos⁵⁸⁵. Desde el siglo III a. C., la creciente helenización de las clases

⁵⁸⁴ Ficha museográfica conservada en las bases de datos del Museo de Orsay.

⁵⁸⁵ TURCAN, R. (2001): *The Cults of the Roman Empire*, Blackwell.

altas romanas la identificó como equivalente de la diosa griega Afrodita y la etrusca Turan, tomando aspectos prestados de ambas. Como con la mayoría de las deidades del panteón romano, el concepto literario de Venus está cubierto de referencias tomadas de los mitos griegos equivalentes. La anterior diosa etrusca de la vegetación y los jardines pasó a ser relacionada deliberadamente con la griega Afrodita⁵⁸⁶. Sin embargo, según la *Eneida* de Virgilio, como equivalente romano de Afrodita, Venus no llegó a tener una personalidad tan marcada en su sensualidad o crueldad como la griega⁵⁸⁷, aunque conservara sus atributos y símbolos, como la manzana dorada de la discordia.

Venus está presente en muchos episodios de la mitología, pero quizás el más conocido es el del *Juicio de Paris* o *La manzana de la discordia*. Como sucede con la mayoría de los relatos mitológicos, los detalles varían de una fuente a otra. La historia es mencionada con indiferencia por Homero (*Iliada*, XXIV, 25–30) como un elemento mítico con el que sus oyentes estaban familiarizados, y fue desarrollada en las *Ciprias*, una obra perdida del ciclo troyano, de la que sólo se conservan fragmentos. Es narrada con más detalle por Ovidio (*Heroidas*), Luciano (*Diálogos de los dioses*, 20) e Higino (*Fábulas*, 92) mientras que Eurípides lo menciona en algunas de sus tragedias (*Andrómaca*, 284 y *Helena*, 676).

Eris o Eride, la diosa de la Discordia, molesta por no haber sido invitada a las bodas de Tetis y Peleo, a la que habían sido convidados todos los dioses, urdió un modo de vengarse sembrando la discordia entre los invitados. Se presentó en el banquete y arrojó sobre la mesa una manzana de oro que habría de ser para la más hermosa de las damas presentes. Tres diosas (Minerva, Venus y Juno) se disputaron la manzana produciendo una gran confusión y disputa hasta que intervino Zeus. El dios decidió encomendar la elección a un joven mortal, Paris, hijo del rey de Troya, por haber vivido alejado y separado del mundo y de las pasiones

⁵⁸⁶ SCULLARD, H. H. (2001): *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*, Londres, Thames and Hudson, p. 97, 107.

⁵⁸⁷ WILLIS, R. (ed) (2007): *Mitología del mundo*, Colonia, Taschen – Evergree, p. 168-170

humanas. El dios mensajero, Hermes, fue enviado en su busca y le mostró la manzana de la que tendría que hacer entrega a la diosa que considerara más hermosa.

Cada una de las diosas pretendió convencer al improvisado juez. La diosa Juno, esposa de Zeus, le ofreció todo el poder que pudiera desear incluso el título de Emperador de Asia; Minerva, diosa de la inteligencia y la guerra, le ofreció la sabiduría o, según otras versiones, la posibilidad de vencer todas las batallas a las que se presentase; Venus, le ofreció el amor de la mujer más bella del mundo⁵⁸⁸.

Se distinguen varias versiones sobre la desnudez o no de las diosas. Una indica que todas se desnudaron para mostrar así su belleza al mortal. Una segunda señala que únicamente lo realizó Venus para demostrar así su belleza y que por ello ganó⁵⁸⁹. Paris se decidió finalmente por Venus, y su decisión trajo graves consecuencias para su pueblo, ya que la hermosa mujer por la que Venus hizo crecer el amor en el pecho de Paris, era Helena, esposa del rey de Esparta, Menelao. En ocasión del paso de Paris por las tierras de este rey, y después de haber estado una noche en su palacio, Paris raptó a la bella Helena y se la llevó a Troya. Esto enfureció a Menelao quien convocó a los reyes aqueos para declarar la guerra y recuperar a Helena⁵⁹⁰.

El arte romano y helenístico produjo muchas variaciones escultóricas sobre el mito de Venus, a menudo basadas en el tipo praxiteliano *Afrodita de Cnido*. El éxito iconográfico de Venus en la antigüedad clásica originó que muchos desnudos femeninos hayan sido designados en la moderna historia del arte como «Venus», incluso aunque originalmente fueran imágenes de mujeres mortales más que una imagen de culto de la diosa.

⁵⁸⁸ HIGINO. *Fábulas*, El juicio de Paris.

⁵⁸⁹ OTTO, W. F. (2003): *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, Madrid, Siruela.

⁵⁹⁰ APOLODORO. *Biblioteca mitológica*, Epítome, III, 2.

Tras la caída del mundo antiguo y la deslegitimación del arte clásico que se produce durante la Edad Media, Venus se convirtió en un tema habitual en la pintura y escultura del Renacimiento europeo. La mentalidad renacentista aceptó socialmente la imagen de Venus desnuda al entender que, como una figura clásica y pagana, su estado natural era la desnudez. Además, como diosa del amor, estaba justificado cierto grado de belleza erótica en sus composiciones que resultaba un ingrediente atractivo para muchos artistas y mecenas. Con el tiempo, el nombre de «Venus» llegó a aludir a cualquier representación artística de una mujer desnuda en el arte posclásico incluso si no había indicios de que se tratase de la diosa.

La leyenda medieval alemana de Tannhäuser conservó el mito de Venus mucho después de que su culto fuera desterrado por el cristianismo. La historia alemana, recuperada por Wagner en el XIX, cuenta que el caballero y poeta Tannhäuser halló el Venusberg, una montaña con cuevas que contenían el hogar subterráneo de Venus, y que pasó allí un año adorando a la diosa. Tras abandonar el Venusberg, Tannhäuser tuvo remordimientos y viajó a Roma para preguntar al papa Urbano IV si era posible que le absolvieran sus pecados. Urbano contestó que el perdón era tan imposible como lo sería que su báculo floreciese. Tres días después de que Tannhäuser se marchara, el báculo de Urbano floreció. Se enviaron mensajeros a buscar al caballero, pero éste ya había regresado al Venusberg y nunca volvió a ser visto⁵⁹¹.

La proliferación de diosas del amor y la sexualidad en la mayoría de las culturas -Rembha (hindú), Frigg y Freyja (nórdica), Ishtar (mesopotámica), Isis (egipcia), Inanna (sumeria), Astarté (fenicia), etc.- radica en la existencia universal de pulsiones de carácter sexual⁵⁹². La censura de las pulsiones sexuales que impuso el discurso patrístico en la Edad Media obstaculizó la pervivencia de la sensualidad propia de la iconografía clásica. El Renacimiento sólo pudo recuperar la sensualidad

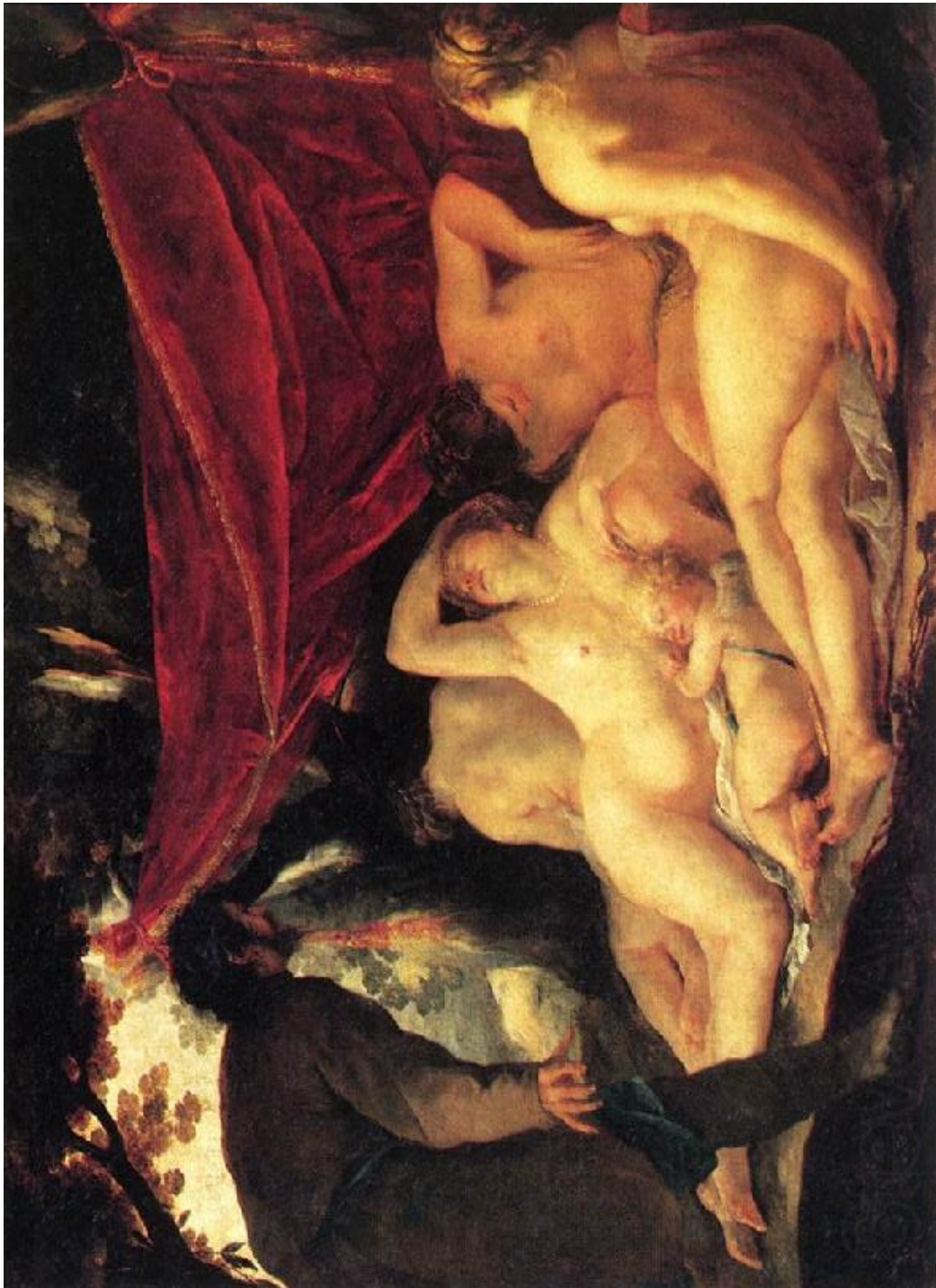
⁵⁹¹ BARTO, P. S. (1913): *Tannhäuser and the Venusberg*, University of Illinois.

⁵⁹² LANGLANDS, R. (2006): *Sexual Morality in Ancient Rome*, Cambridge University Press.

clásica subrayando su carácter mitológico, alegando la existencia de un erotismo per se que impide proyectar una imagen distinta de las diosas.

El culto al cuerpo, símbolo de belleza, formaba parte de la realidad del mundo clásico y no se consideraba que un desnudo pudiera resultar motivo de escándalo o inmoralidad. Fue la llegada del cristianismo cuando se produjo un cambio drástico con respecto a esta concepción del cuerpo al rechazar frontalmente la desnudez por considerarla una fuente de pecado. La visión del cuerpo como un ente sucio e impuro, simple cobijo del alma inmortal, convirtió la sexualidad en un fenómeno dirigido exclusivamente a la reproducción y no a la obtención de placer. La visión represiva del cuerpo que fomentó el discurso patrístico convierte la corporalidad, y en especial la femenina por su naturaleza impura (véase la serie *La impureza femenina*), en una fuente de pecado.

En esta línea se enmarca la censura del baño y la higiene personal, las fuertes restricciones sobre las relaciones sexuales incluso dentro del matrimonio y la convicción de que el sexo sólo tiene sentido con fines reproductivos. Venus, diosa del amor y la belleza, se convierte en el arquetipo de la sexualidad de la mujer pagana; la mujer inmoral, lujuriosa y lasciva que condena su alma eterna a favor del disfrute carnal. La mentalidad patrística configura una imagen de Venus construida en torno al concepto de alteridad. Es la mujer no cristiana, la mujer inmoral, el reflejo en que las cristianas deben mirarse para conocer aquello en lo que pueden convertirse si no se atienen al ideal cristiano de feminidad. Venus es el monstruo de la sexualidad castradora; bella y atroz.



Venus y las tres gracias sorprendidas por un mortal, Jacques Blanchard (1631)



LES OREADES, WILLIAM BOUGUEREAU (1902)
[LAS ORÉADES]

Les Oreades es una composición de William Bouguereau que se presentó en el Salón de París de 1902. La descripción del catálogo de la exposición destaca el dinamismo y la sensualidad de la obra con el siguiente comentario.

«Las tinieblas se disipan; radiante aparece la aurora y colorea, de un matiz rosa, la cumbre de los montes. Entonces, se echa a volar hacia el cielo una larga teoría; se trata de la alegre tropa de las Ninfas que, durante la noche, se dejaban ir a sus retozos a la sombra de los grandes bosques, a orillas del río de mansas aguas; dejan la tierra, y, bajo la mirada de los faunos sorprendidos, regresan a su patria y a las regiones etéreas donde viven los dioses»⁵⁹³.

Con este cuadro, Bouguereau se muestra ligado al ideal estilístico de la pintura academicista mostrando su sorprendente talento de dibujante, capaz de plasmar todas las actitudes del cuerpo humano. La composición, diseñada en una estructura piramidal muestra una columna de oréades o ninfas que ascienden hacia un cielo crepuscular coronado por una media luna. Tres sátiros situados en la parte inferior de la composición asisten asombrados a este particular desfile de oréades. Con un revuelo de cuerpos femeninos, Bouguereau crea una composición de una imaginación desenfadada sin desatender la connotación poética del mito, la sensibilidad del paisaje crepuscular y los matizados tintes simbolistas. La mitología es un pretexto para adentrarse en el registro erótico, como subraya la mirada concupiscente de los Sátiros, pero sin caer en la obscenidad.

Las Oreadas son ninfas de las montañas y de las grutas conocidas por cazar en grupo animales de caza mayor y atravesar con sus flechas a las aves de presa. A la señal de Artemisa, acuden para a su encuentro para

⁵⁹³ Ficha museográfica disponible en la base de datos del Museo de Orsay.

formar parte de su séquito. En la mitología griega, las ninfas, hijas de Zeus, eran representadas como hermosas doncellas, desnudas o semidesnudas, que aman, cantan y bailan en entornos selváticos⁵⁹⁴. Los poetas las describen con cabellos del color del mar y moradoras de los árboles, las cimas de montañas, ríos, arroyos y grutas⁵⁹⁵. Aunque no envejecen ni mueren por enfermedad y pueden engendrar hijos inmortales, ellas no son necesariamente inmortales⁵⁹⁶.

Homero las describe con detalle acompañando a Artemisa, bailando con ella, tejiendo en sus cuevas prendas púrpuras y vigilando el destino de los mortales⁵⁹⁷. Aunque formaban parte del séquito de Artemisa, aparecen a menudo como ayudantes de otras deidades principales como Apolo, Dionisos, Pan y Hermes⁵⁹⁸.

El matrimonio simbólico de una ninfa y un patriarca, a menudo el epónimo de un pueblo, se repite en los mitos griegos fundacionales. Pero las relaciones más habituales son las que establecen con los sátiros, criaturas masculinas que acompañaban a Pan y Dionisos en su vagar por bosques y montañas. El rasgo definitorio de los sátiros es su relación con el apetito sexual, motivo por el cual eran representados con erecciones perpetuas.

Las ninfas, cuyo número es ilimitado, pueden ser divididas en dos grandes clases. Al margen de las diferencias, todas las ninfas eran consideradas un tipo de divinidad inferior reconocida en el culto de la naturaleza. La mentalidad griega veía en todos los fenómenos ordinarios de la naturaleza alguna manifestación de la divinidad. Fuentes, ríos, grutas, árboles y montañas les parecían cargados de vida y no eran más que las encarnaciones visibles de otros tantos agentes divinos. Los poderes de la naturaleza eran personificaciones y las sensaciones producidas en el

⁵⁹⁴ OVIDIO. *Las metamorfosis*, v.432.

⁵⁹⁵ HOMERO. *Odisea*, VI y XII; *Iliada*, XX, XXIV.

⁵⁹⁶ FILÓSTRATO EL VIEJO. *Cuadros* II, 11.

⁵⁹⁷ HOMERO. *Odisea*, VI, IX, XIII, XVII; *Iliada* VI, XXIV.

⁵⁹⁸ HOMERO. *Odisea*, XIII, XVII, XIV.

hombre por la contemplación de la naturaleza (sobrecogimiento, terror, alegría, placer) se atribuían a la acción de diversas deidades de la naturaleza.

La mitología clásica de las ninfas sobrevivió en el imaginario colectivo hasta el siglo el siglo XX donde comienzan a ser conocidas como «nereidas». A principios del siglo XX, John Cuthbert Lawson escribió:

« (...) no hay probablemente ningún rincón o aldea en toda Grecia donde las mujeres no tomen como mínimo precauciones contra los robos y las maldades de las nereidas, mientras siguen encontrándose muchos hombres que relatan de completa buena fe historias sobre su belleza, pasión y capricho. No es solo una cuestión de fe: más de una vez he estado en pueblos donde ciertas nereidas habían sido vistas por varias personas (al menos así lo aseguraban), y había una maravillosa coincidencia entre los testigos al describir su apariencia y atuendo»⁵⁹⁹

Las ninfas solían frecuentar zonas alejadas de los humanos por lo que podían ser halladas por viajeros solitarios fuera de los pueblos; entornos en los que podía oírse su música y donde espiar sus bailes o baños en el mediodía o a medianoche. Los encuentros entre los humanos y las ninfas podían ser peligrosos y provocar enmudecimiento, enamoramiento o locura a los desafortunados humanos⁶⁰⁰.

Debido a la representación de las ninfas mitológicas como seres femeninos que mantienen relaciones con hombres y mujeres a voluntad, y fuera del dominio masculino, el término se aplica a menudo a quienes presentan una conducta parecida⁶⁰¹. El término «ninfomanía», creado por la psicología moderna, alude al «deseo de mantener relaciones sexuales a un nivel lo suficientemente alto como para considerarse clínicamente

⁵⁹⁹LAWSON, J. C. (1910): *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*, Cambridge University Press. p. 131.

⁶⁰⁰ TOMKINSON, J. L. (2004): *Haunted Greece: Nymphs, Vampires and Other Exotika*, Atenas, Anagnosis.

⁶⁰¹ DÍEZ PLATAS, M. F. (2000): «Naturaleza y feminidad. Los epítetos de las Ninfas en la épica griega arcaica», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 10, p. 19-38.

relevante»⁶⁰². Debido al uso generalizado del término por parte de profanos y a los estereotipos asociados a él, la psicología prefiere actualmente el término «hipersexualidad» que además puede aplicarse tanto a hombres como a mujeres⁶⁰³.

La lascivia de los sátiros y el carácter selvático y errante de las oréades convierten la relación entre ambos seres mitológicos en una metáfora de la sexualidad. La composición de Bouguereau proyecta la visión pagana de la sexualidad. Las oréades de la creación de Bouguereau exudan sexualidad y su composición en espiral concentra el ojo del espectador en una masa informe de desnudez. El espectador no percibe los detalles de cada uno de los cuerpos sino la sexualidad general que emana la composición; un universo erótico, erotizado y pagano en el que la desnudez corporal y la sexualidad se vivía sin prejuicios morales.

La recuperación del clasicismo en el siglo XVIII contribuyó a idealizar todos los aspectos de la cultura clásica incluyendo la sexualidad. Sin embargo, pese a que las relaciones sexuales se vivían con una libertad muy superior a la que impone el cristianismo, la sexualidad de las mujeres estaba sometida a controles sociales. La idealización de la libertad sexual que se desprende el mito de las oréades no se corresponde con la realidad de las mujeres paganas.

Las mujeres romanas, por ejemplo, estaban jurídicamente obligadas a mantener la fidelidad conyugal al menos durante el periodo fértil. Esta fidelidad era el medio a través del cual se garantizaba la paternidad del *pater familias*. La fidelidad en el matrimonio era, por tanto, una obligación sólo para las mujeres que construyeron en torno a ese concepto la base de su propia honorabilidad y valor social. De este modo, el honor de las mujeres, su reputación, estaba estrechamente ligado a su comportamiento sexual, ya que se creía que una mujer que había mantenido una relación

⁶⁰² GRONEMAN, C. (2001): *Ninfomanía: Una historia*, London, Fusion Press.

⁶⁰³ BANCROFT, J., & VUKADINOVIC, Z. (2004): "Sexual addiction, sexual compulsivity, sexual impulsivity or what? Toward a theoretical model", *Journal of Sex Research*, 41, p. 225-234.

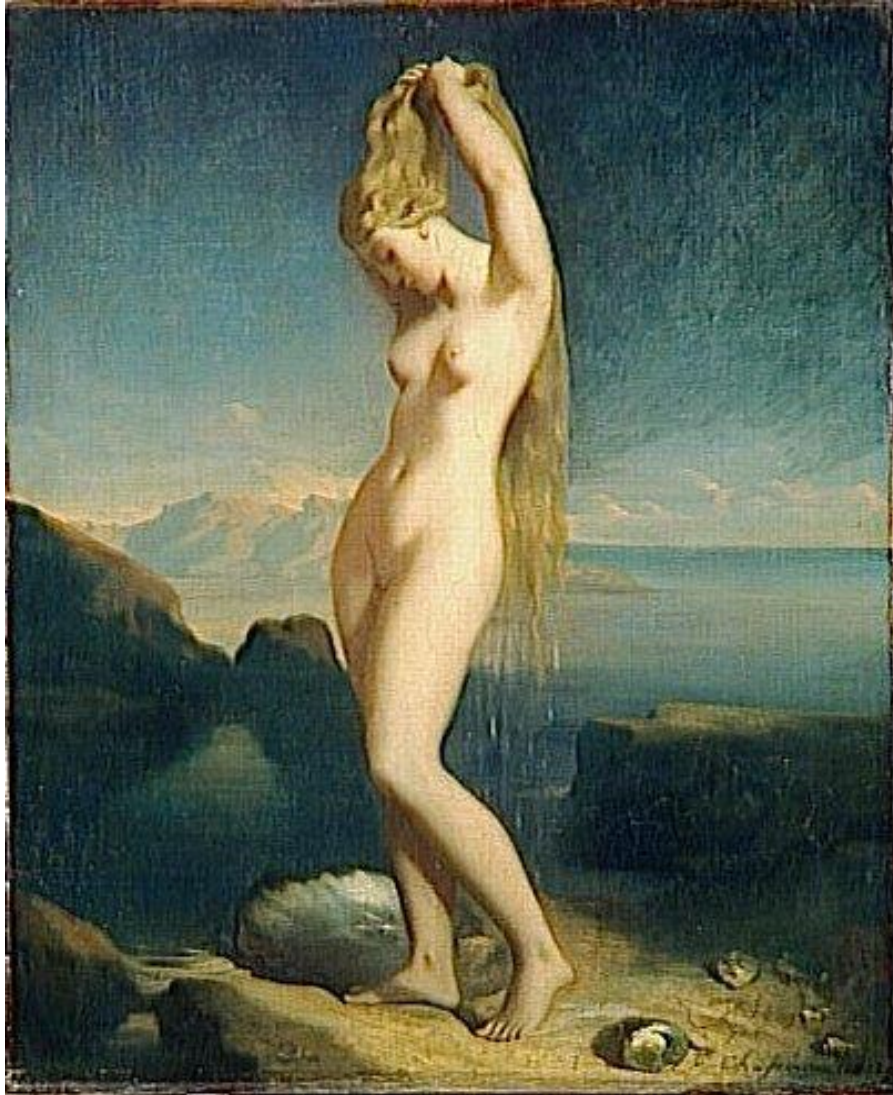
adúltera había contaminado su sangre y transgredido la autoridad del *pater familias*⁶⁰⁴.

Sin embargo, los hombres no tenían estas restricciones a la hora de mantener relaciones sexuales porque su promiscuidad no ponía en duda la legitimidad de sus descendientes. La fidelidad marital se reducía, en este caso, a mantener relaciones íntimas con su mujer y asegurar la descendencia. Prevalece, en todo caso, el concepto de hombre dominante que debe poder satisfacer su deseo sexual en todo momento⁶⁰⁵. Esto justificaría que los hombres pudieran mantener diversas relaciones sexuales, al margen de esposa, y que la sociedad romana no viera en ello nada reprochable.

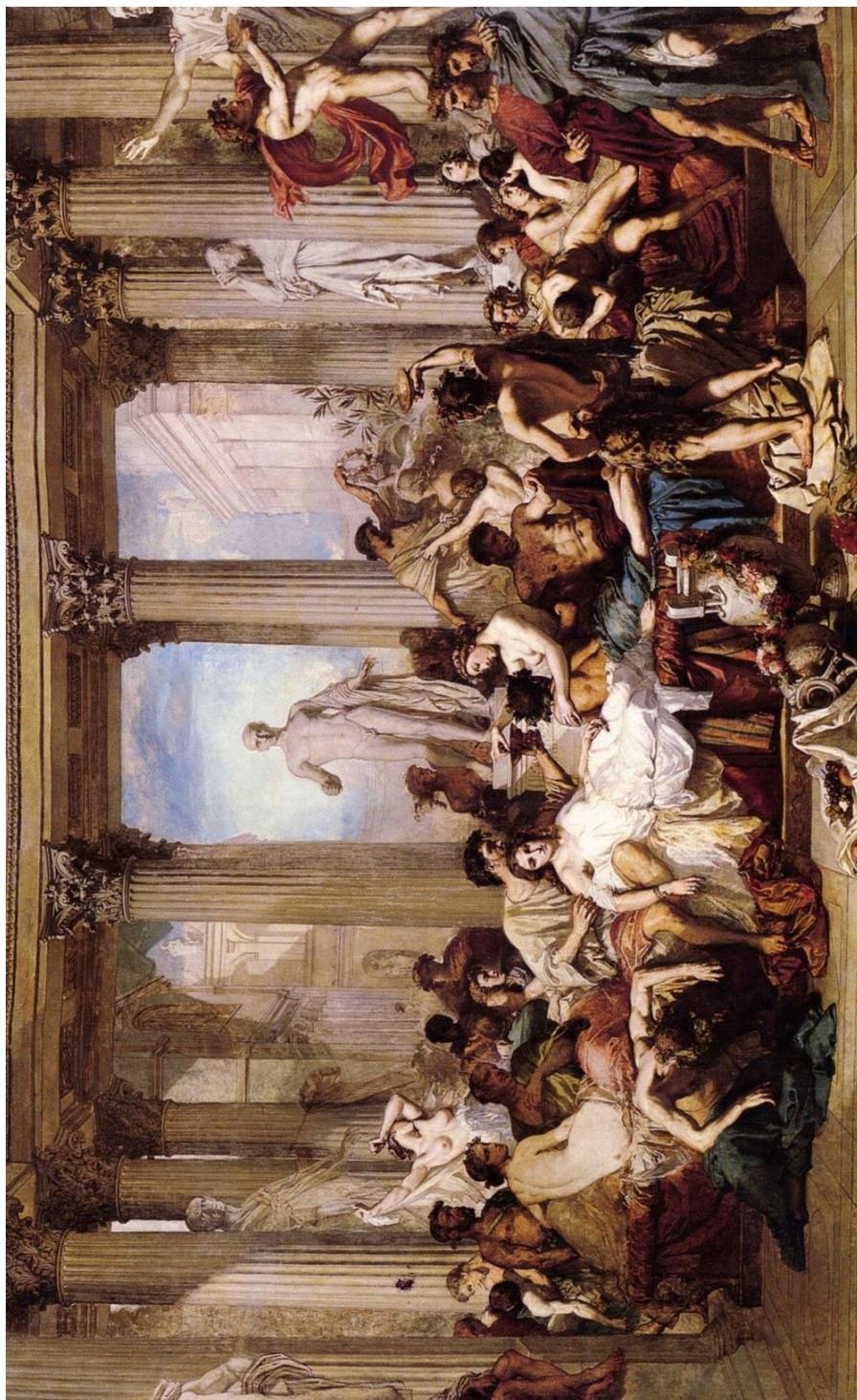
Las oréades se proyectan en el imaginario colectivo como una personificación de la sexualidad pagana, excesiva e inmoral. Una imagen muy alejada de la realidad cotidiana del mundo grecorromano donde la sexualidad y el matrimonio estaban estrictamente regulados por el derecho. Las mujeres grecorromanas, aún viviendo la sexualidad con una libertad mayor que la reglamentación que impuso el cristianismo, estaban sometidas jurídicamente al concepto de fidelidad marital. La estela de las oréades es una visión simbólica que proyecta una percepción lasciva y excesiva de las mujeres muy alejada de la realidad pero con gran calado en el imaginario colectivo.

⁶⁰⁴ TORREGARAI, E. (2011): *Sexo en Roma. Del mito a la realidad*, Universidad del País Vasco.

⁶⁰⁵ LÓPEZ, R., PINO, R. F. del (2004): *El derecho de familia: de Roma al derecho actual*, Universidad de Huelva.



Venus marina, Théodore Chassériau (1838)



ROMAINS DE LA DECADENCE, THOMAS COUTURE (1847)

[ROMANOS EN LA DECADENCIA]

Thomas Couture necesitó tres años para acabar *Romains de la decadence* cuyas dimensiones demuestran su alta ambición artística. Couture quería que la composición generase una renovación de la pintura francesa mediante la reelaboración de los mitos clásicos tomando como inspiración a los maestros de la Grecia antigua, el Renacimiento y la Escuela Flamenca.

La obra forma parte del género de la pintura histórica que era considerado el estilo más noble en el siglo XIX. Siguiendo los cánones de la pintura histórica, la composición de Couture ofrece un episodio de la historia con el objetivo de difundir un mensaje moral. Dicho mensaje fue plasmado por el propio Couture en una cita de dos versos de Juvenal que publica el catálogo del Salón de 1847: «Más cruel que la guerra, el vicio se ha abatido sobre Roma y venga el universo vencido»⁶⁰⁶.

Couture sitúa en el centro de la composición a un grupo de hombres y mujeres en actitud lasciva y lujuriosa con los rostros agotados y desencantados mientras beben y bailan en un espacio interno. En el primer plano destaca la presencia de tres hombres que no participan en la bacanal: en la izquierda, un joven de aspecto melancólico sentado sobre una columna y, en la derecha, dos visitantes extranjeros que lanzan una mirada reprobadora sobre la escena. La composición está coronada por esculturas parecen también condenar la bacanal.

Más allá de la ilustración del texto de Juvenal, Couture ofrece una crítica, semioculta bajo la ilustración de la decadencia del mundo clásico, la crisis moral de la sociedad francesa del siglo XIX. Couture, jacobino, republicano y anticlerical, denuncia la decadencia moral de la Francia surgida de las revoluciones burguesas. La obra constituye una alegoría

⁶⁰⁶ Ficha museográfica de la obra que forma parte de las bases de datos del Museo de Orsay.

realista del fracaso de los ideales revolucionarios del siglo XVIII y de la restauración monárquica.

Las mujeres desempeñan un papel destacado en la composición, y por tanto en la decadencia moral de la antigua Roma, como se desprende de su actitud sexual y abiertamente provocadora. La crítica ha interpretado la escena de Couture como la recreación de una bacanal que sintetiza la degradación moral de los valores antiguos. La representación de las mujeres en una actitud sexual y la composición de la obra a modo de bacanal subrayan la supuesta culpabilidad de las mujeres en la caída del mundo clásico.

En el mundo griego y romano, las bacanales eran unas fiestas en honor a Dionisos o Baco caracterizadas por la ingesta excesiva de vino y cerveza hasta alcanzar la «locura divina». Eran unas fiestas ceremoniales marcadamente femeninas porque el culto a Baco estaba dirigido por mujeres. La posterior unión de Baco con el dios Pan agudizó el carácter femenino del culto debido a los ritos de fertilidad asociados a éste último. Las bacantes, o adoradoras del dios Baco, eran quienes llevaban a cabo los misterios báquicos, ceremonias secretas realizadas en entornos selváticos en el tránsito del invierno a la primavera y vetadas a los varones⁶⁰⁷. Posteriormente, tras su implantación en Roma, se extendió la participación de los hombres y las celebraciones tenían lugar cinco veces al mes hasta que el Senado las prohibió.

Su prohibición está rodeada de contradicciones y de un halo de misterio. Una cortesana llamada Hispala Fecenia reveló el secreto de estas prácticas a un joven que amaba, Publio Aebutio, para protegerlo de su propia madre que quería iniciarlo en los misterios de Baco. Siguiendo el consejo de Hispala, Publio se negó a ser iniciado y contó la historia de las bacanales al cónsul Postumio. El cónsul decidió llevar a cabo una investigación bajo el auspicio del Senado que temía que las bacanales ocultasen una conspiración contra la República. Encargó a los cónsules

⁶⁰⁷ ORDÓÑEZ, J. (2009): *Las bacantes. Una interpretación órfica*, Madrid, UAM.

informes contra las bacanales y los sacrificios nocturnos prometiendo recompensas y prohibiendo las reuniones de iniciados⁶⁰⁸.

La notoriedad de estas fiestas, donde se suponía que se planeaban crímenes y conspiraciones políticas, provocó la aprobación en 186 a. C. del decreto senatorial *Senatus consultum de Bacchanalibus* por el que las bacanales fueron prohibidas en toda Italia, excepto en ocasiones específicas para las que debían contar con la aprobación del Senado. Pese al severo castigo infligido a quienes se sorprendiera violando este decreto, las bacanales no fueron sofocadas⁶⁰⁹.

El conocimiento del culto ha llegado hasta la actualidad de la mano de Eurípides. Tanto las matronas como las doncellas subían en procesión a un monte solitario y durante unos días, sin contacto con hombre alguno, se lanzaban a una ingesta desenfundada de vino y cerveza. El rito contenía muchos elementos salvajes y arcaicos como despedazar a pequeños animales vivos y comerlos. Pero también un elevado contenido erótico. Eurípides cuenta que pasaban noches enteras bailando desnudas y excitadas bajo la dirección de un grupo de matronas que hacían de sacerdotisas proporcionando alcohol y plantas alucinógenas a las jóvenes para fomentar la fertilidad. Eurípides afirma que recorrían los bosques insinuándose entre ellas y agrediendo a los hombres que encontraran a su paso⁶¹⁰.

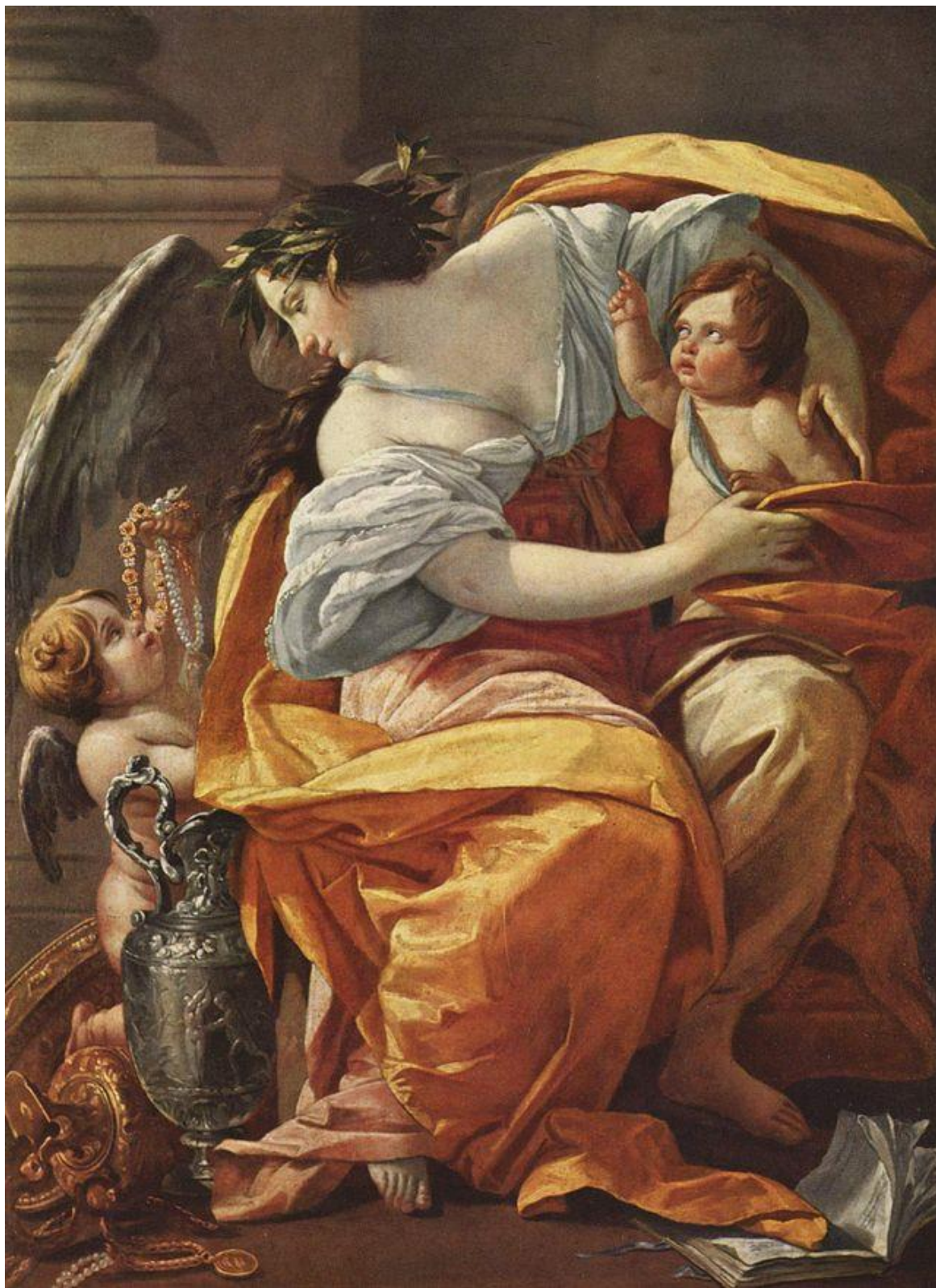
La danza de las ménades era el rito central de las ceremonias y tenía como objetivo que las mujeres obtuviesen el «entusiasmo», que etimológicamente significa la «entrada de Dios», en la iniciada. Las mujeres que creyeran que habían hecho el amor con los dioses se consideraban afortunadas y protegidas. El rito de despedazar animales era una representación escénica del mito de Baco devorado por los titanes. Según la mitología, este hecho permitió a los titanes tener una chispa de

⁶⁰⁸ VÍLCHEZ, M. (1993): *El dionisismo y las bacantes*, Universidad de Sevilla.

⁶⁰⁹ ARBIZU, J. M. (2000): *Res publica oppressa. Política popular en la crisis de la República (133-44 a.C)*, Madrid, Editorial Complutense.

⁶¹⁰ EURÍPIDES. *Las bacantes*.

divinidad. Así las mujeres, que tienen una parte divina y otra terrestre, al ingerir al dios Baco se aproximaban a su vertiente divina. Dichos rituales no desaparecieron completamente y se mantuvieron en la clandestinidad hasta bien entrada la Edad Media, ya que se han encontrado vasijas y pinturas medievales representando los ritos bacantes y las descripciones de los aquelarres son similares a las bacanales. Couture establece un paralelismo entre la sexualidad desenfrenada de las bacanales y la degradación moral de la Francia del siglo XIX.



La riqueza, Simon Vouet (1640)

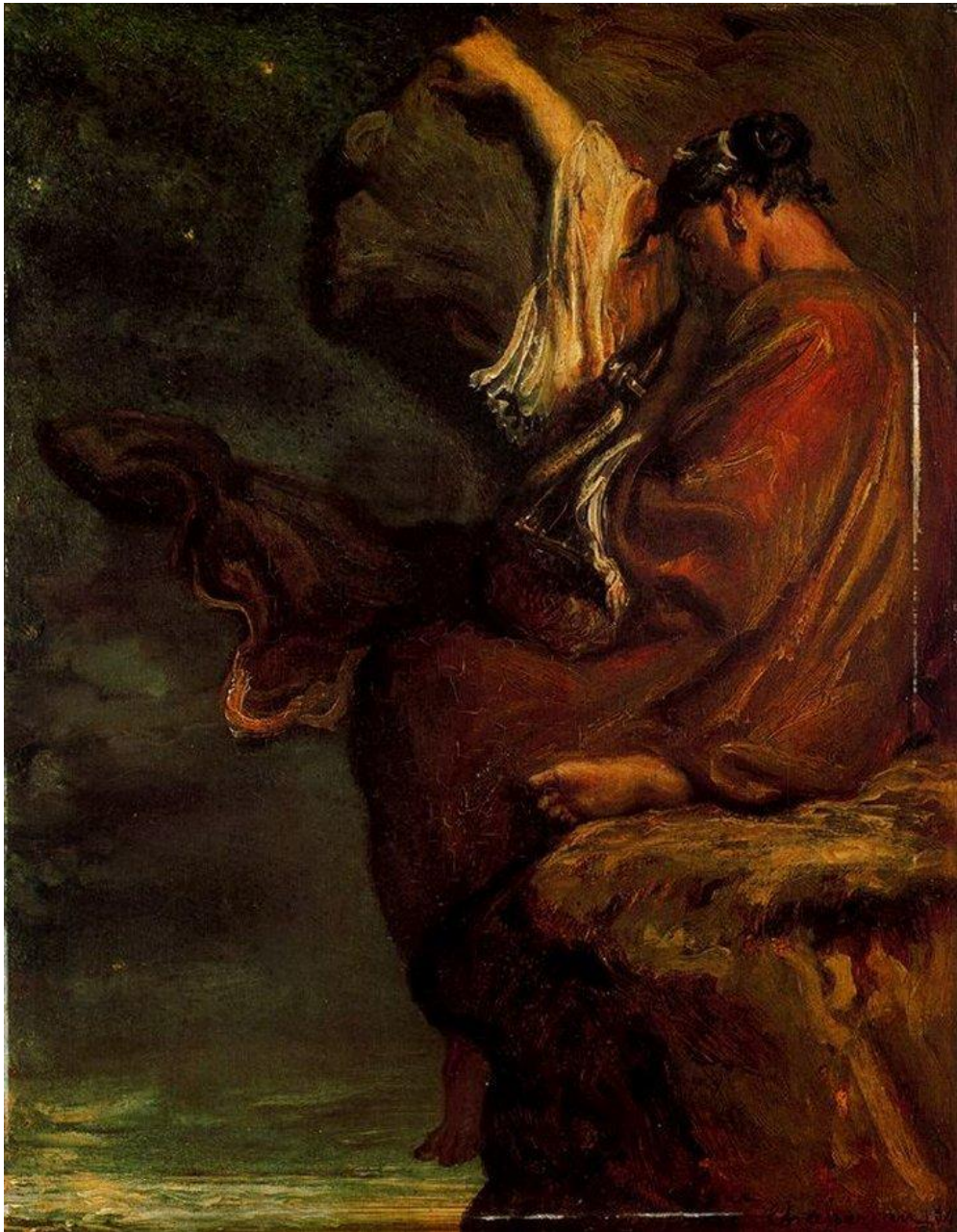
LA MUJER FÁLICA

«La mujer no tiene potestad sobre su propio cuerpo sino el marido»

(Primera Carta de los Corintios 7, 9)



Tertulia, Ángeles Santos (1911)



SAPHO, THEODORE CHASSERIAU (1849)

[SAFO]

Sapho es una composición de Theodore Chasseriau realizada en 1849. Esta obra manifiesta la influencia de Jean Ingres, de quien fue discípulo, y su gusto por el exotismo de tipo romántico cercano al estilo de Eugene Delacroix. La habilidad de Chasseriau para retratar episodios y personajes históricos se vio reconocida en 1836 cuando obtuvo la medalla de tercer puesto en la categoría de pintura de historia en el Salón de París.

La composición muestra a la poetisa griega Safo de Mitilene sentada sobre un acantilado en una actitud reflexiva. La obra reproduce una leyenda de Safo surgida de un fragmento de uno de sus poemas que narra la historia de Faón. Según el mito, Safo se suicidó arrojándose al mar desde la roca de Léucade cuando su amor por Faón no se vio correspondido. Esta roca era desde donde se lanzaban los enamorados que no veían correspondido su amor. Otra versión afirma que Safo lo escribió como metáfora de una decepción amorosa que tuvo con uno de sus amantes, ya que en uno de sus fragmentos se describe como alguien que ya ha llegado a la vejez y que es «incapaz de amar»⁶¹¹.

El tema fue retomado por Ovidio que lo popularizó. El poeta convirtió a Safo en una de sus heroínas, como autora de una carta de amor dirigida a Faón⁶¹². De todas las heroínas de Ovidio, Safo es la única mujer real; es el único caso en el que una mujer se convierte en personaje de ficción. Esta imagen de Safo atormentada por un amor no correspondido fue muy querida y representada por los grandes pintores europeos del siglo XIX, que reflejan una visión romántica de Safo con el pelo largo apoyada en la roca.

Safo se ha convertido en una figura icónica de la historia del arte y del feminismo contemporáneo por su supuesto lesbianismo. El interés de la

⁶¹¹SAFO (2007): *Safo. Poesías*. Traducción, presentación y notas de Juan Manuel Macías, Barcelona, Ediciones Barcelona.

⁶¹² OVIDIO. *Heroidas o Cartas de las heroínas*, XV. Safo a Faón.

sociedad europea del siglo XVIII por la antigüedad clásica y la consiguiente exaltación de las artes grecorromanas como paradigma de los ideales modernos originan una idealización de la antigüedad basada en unos principios patriarcales, eurocéntricos e ilustrados. A partir de los principios ilustrados y coloniales, los estudios históricos interpretaron la sociedad grecorromana como un ente colectivo masculino en el que las mujeres no trascienden como sujetos históricos.

Pese a que existen referencias de relaciones sexuales y amorosas entre hombres en la literatura, el arte y la filosofía como resultado del carácter homosocial de la mentalidad clásica, no se han detectado registros históricos sobre relaciones lésbicas⁶¹³. Esto no se debe a la ausencia de relaciones lésbicas sino al hecho de que las relaciones homosexuales entre mujeres no fueron integradas en el sistema social, es decir, no adoptan una connotación iniciática, social y/o militar socialmente reconocida.

La literatura griega ofrece algunas alusiones de relaciones afectivas y sexuales entre mujeres que son descritas de forma análoga a las relaciones homosexuales masculinas. Una de las primeras referencias a relaciones lésbicas en la literatura griega es la expresada por el poeta Alcmán de Esparta⁶¹⁴ que empleó el término *aitis* como la forma femenina de *aiteis* que era la denominación con la que se designaba al individuo más joven de una relación homosexual. Aristófanes en su obra *El banquete de Platón*⁶¹⁵ menciona a mujeres que mantienen relaciones afectivas y sexuales con otras mujeres pero emplea el término «*trepesthai*» («estar centrado sobre») en lugar de «*eros*», que era la palabra empleada para designar las relaciones eróticas heterosexuales y homosexuales masculinas⁶¹⁶. Esta

⁶¹³ CROMPTON, L. (2006). *Homosexuality & Civilization*, Cambridge, Belknap.

⁶¹⁴ Alcmán de Esparta (s. VII a.C). Poeta lírico que integra el Canon de Alejandría que integra a los nueve poetas más reputados según los dictados de la Escuela de Alejandría. Único representado conocido de la literatura en lengua laconia.

⁶¹⁵ En *El banquete de Platón*, Aristófanes parte del dialogo platónico para relatar el mito de la creación y la diferenciación sexual.

⁶¹⁶ ALDRICH, Robert (ed.) (2006): *Gay Life and Culture: A World History*, London, Thames & Hudson.

diferencia etimológica indica que las relaciones lésbicas eran percibidas como fenómenos distintos a las relaciones homoeróticas mantenidas entre los hombres aunque no de ello no se puede determinar el grado de aceptación o permisividad social de las relaciones entre mujeres.

El valor de la obra de Aristófanes respecto al tema que nos ocupa radica no sólo en las significaciones etimológicas sino en su visión mítica del origen de la diferenciación sexual. Describe que la tierra estuvo habitada por personas esféricas con dos caras, cuatro piernas y cuatro brazos que pertenecían a tres sexos distintos: el masculino, descendiente del sol; el femenino, descendiente de la tierra y el andrógino, descendiente de la luna que poseía órganos reproductivos masculinos y femeninos. La arrogancia de estos seres provocó la ira de Zeus que para someterlos dividió sus cuerpos con su rayo convirtiéndolos en seres incompletos y condenados a anhelar la unión con su mitad perdida. Del mito se desprende que los dos primeros sexos buscan su otra mitad corporal correspondiente a su propio sexo mientras que los seres lunares o andróginos buscan su otra mitad que corresponde necesariamente al otro sexo. Si la unión de las dos mitades se realiza a través de las relaciones sexuales entonces las relaciones homosexuales, lésbicas y heterosexuales correspondientes a cada uno de los tres sexos están reconocidas en el mismo grado de igualdad. Es decir, la lógica griega admitía que las relaciones lésbicas mantienen el mismo grado de reconocimiento que las relaciones homosexuales y a su vez ambas relaciones tienen la misma libertad natural que las relaciones heterosexuales.

Aunque la filosofía reconocía las relaciones homosexuales, lésbicas y heterosexuales en términos de igualdad, las relaciones sexuales entre mujeres no se percibían socialmente al mismo nivel que las relaciones entre hombres. Es significativo que la mitología griega no ofrezca en sus mitos relaciones entre diosas de forma análoga a los mitos que consagraron las relaciones homosexuales. Además, no han trascendido en el imaginario colectivo amistades nobles entre mujeres de relevancia social, política e histórica similares, por ejemplo, a las de Harmodio y Aristogitón o Cratino y Aristodemo.

Historiográficamente se ha destacado la figura de Safo y las poetisas de Lesbos como el paradigma simbólico de la pasión entre mujeres. *La oda a Afrodita* es uno de los poemas más conocidos de Safo. Tiene la particularidad de que es probablemente el único poema de Safo que se ha conservado completo, a excepción de una pequeña parte al inicio del tercer verso de la quinta estrofa. *La oda a Afrodita* ha llegado hasta la actualidad gracias a la reproducción que hizo de ella Dionisio de Halicarnaso.

Desde un punto de vista formal, la obra está compuesta de siete estrofas sáficas⁶¹⁷. El contenido de la oda consiste en un ruego que la escritora hace a la diosa Afrodita con el fin de que atraiga hacia ella un amor renegado. Aparentemente, quien se niega a aceptar el amor de Safo es una muchacha. Lo único que indica el sexo de la amada es la ausencia de una letra al final de la sexta estrofa por lo que existen diferentes teorizaciones sobre el sexo del amor de Safo⁶¹⁸.

El poema se inicia con una invocación. Safo llama a la diosa Afrodita para que acuda en su ayuda tras lo que se sucede una larga digresión en la que la autora rememora una ocasión anterior en que la diosa la ayudó. En aquel momento Afrodita, llevada por un carruaje de oro tirado por gorriones, descendió y atendió el ruego prometiéndole que la renegada pronto estaría completamente enamorada de ella. El poema se cierra con una estrofa en la que se reitera la solicitud de ayuda en la «guerra del amor», concepto antiguo que supone que el establecimiento de una relación amorosa es similar a una batalla.

No se puede establecer una comparativa entre las representaciones literarias y la realidad social⁶¹⁹. Es cierto que la poesía sáfica concede a las mujeres y sus pasiones un lugar eminente en la literatura clásica pero, aún en el caso de que las relaciones lésbicas fueran socialmente

⁶¹⁷ La estrofa sáfica, denominada así en honor a Safo, se compone de cuatro versos, los primeros tres son endecasílabos mientras que el último es un pentasílabo que recibe el nombre técnico de adónico.

⁶¹⁸ RODRÍGUEZ TOBAL, J. M. (2004): *Safo. Poemas y fragmentos*, Madrid, Hiperión.

⁶¹⁹ LUQUE, A. (2004): *Safo. Poemas y testimonios*, Madrid, El Acantilado.

reconocidas en Eolia, dicho reconocimiento no hundió sus raíces en el conjunto de Grecia.

La sociedad grecorromana estaba cimentada sobre valores profundamente androcéntricos basados en los conceptos de patria masculina y violencia bélica por lo que no resulta sorprendente que las relaciones homosexuales entre hombres fueran socialmente reconocidas bajo una perspectiva social, militar, iniciática e ideológica. La relegación de las mujeres en la esfera doméstica y la escasez de referencias históricas sobre el lesbianismo revela que en la antigüedad clásica las relaciones sexuales entre mujeres se percibía más como una anomalía o una excentricidad, que contrasta con las lecturas sáficas y con los principios filosóficos derivados de Aristófanes, que con una relación sexual socialmente reconocida⁶²⁰.

No obstante, pese a que la proyección de Safo en el imaginario colectivo difiere de la percepción social del lesbianismo en la antigüedad, la poetisa se ha convertido en un doble icono. El feminismo ha destacado su supuesto lesbianismo para convertir a Safo en un icono de resistencia frente a la idea de la heterosexualidad normativa. Y, paralelamente, el patriarcado ha definido a Safo por su aparente masculinidad al mantener relaciones amorosas con mujeres. El androcentrismo perfila una imagen de Safo que bascula entre su naturaleza femenina y su supuesta orientación sexual lésbica proyectando la imagen de una naturaleza masculina en un cuerpo de mujer; un ser andrógino que proyecta la atracción lésbica y la sexualidad lasciva de las mujeres.

⁶²⁰ GREENE, E. (ed.) (1996): *Leyendo a Safo: Acercamientos Contemporáneos*, Berkeley, University of California Press.



Atenea expulsa los vicios del Jardín de la Virtud, Andrea Mantegna (1502)



PRINCESSE SABRA, EDWARD BURNE-JONES (1865)

[PRINCESA SABRA]

La obra *Princesse Sabra* forma parte de un conjunto decorativo encargado a Burne-Jones por el acuarelista Miles Birket Foster para retratar la leyenda de San Jorge y el dragón. La historia de San Jorge se había difundido ampliamente desde la Edad Media: Jorge de Lydda, noble cristiano y oficial en el ejército de Roma, salva a la princesa Sabra de las garras del dragón que había sido ofrecida al monstruo como ofrenda. Tras su liberación a manos de San Jorge, el padre de la princesa y sus vasallos se convierten al cristianismo.

Impregnada por el ideal caballeresco, esta leyenda, que escenifica al que se convertirá en el santo patrón de Inglaterra, es uno de los temas predilectos de los Prerrafaelitas ingleses. Burne-Jones, como muchos artistas del siglo XIX, estaba fascinado por la Edad Media a la que reinterpretaba como una época de elevada espiritualidad. Tal vez se haya de ver en esta obra una apología de la fe y de los valores de ideal cristiano como un refugio frente a la civilización moderna e industrial y las amenazas que representan la máquina y el mercantilismo.

Burne-Jones se centra únicamente en la composición de la figura de la princesa Sabra. La joven andrógina y de estética lánguida, está representada delante de un trasfondo de flores y árboles que recuerda una tapicería, otorgando de este modo a la obra un carácter decorativo.

La popularidad de San Jorge en la Edad Media le ha llevado a ser uno de los santos más venerados del cristianismo. El episodio que recrea Burne-Jones, conocido como «San Jorge y el dragón», surge en el siglo IX. Este episodio, que se incluye en *La leyenda dorada*⁶²¹, es el probable origen de todos los cuentos de hadas sobre princesas y dragones en Occidente.

⁶²¹ *La Leyenda dorada* o *Legenda aurea* es una compilación de relatos hagiográficos reunida por el dominico Santiago de la Vorágine, arzobispo de Génova, a mediados del siglo XIII. Titulada inicialmente *Legenda Sanctorum*, Lecturas sobre los Santos, fue

La leyenda occidental medieval comienza con un dragón que hace un nido en la fuente que provee de agua a una ciudad. Como consecuencia, los ciudadanos debían apartar diariamente el dragón de la fuente para conseguir agua. Así, ofrecían diariamente un sacrificio humano que se decidía al azar entre los habitantes hasta que un día resultó seleccionada la princesa local, Sabra. En algunas historias aparece el rey, su padre, pidiendo por la vida de su hija pero sin éxito.

Cuando la princesa estaba a punto de ser devorada por el dragón apareció San Jorge con su espada alzada al aire y montado sobre su caballo para combatir al dragón. Con su destreza como soldado consiguió derrotar a la bestia. De la sangre esparcida del cuerpo del dragón brotó un rosal con las más preciosas rosas rojas que jamás se hubieran visto. Su caballería no sólo fue demostrada salvando la vida de la princesa sino que arrancó del rosal la flor más hermosa y se la entregó a la princesa quien, a cambio, le entregó un libro como recuerdo de su país y sus gentes en agradecimiento por su valentía y honor. Los ciudadanos, en agradecimiento, abandonaron el paganismo para adoptar el cristianismo.

El rasgo más destacable de la visión de Burne-Jones acerca del episodio de San Jorge y el dragón es que al autor se centra sólo en la princesa Sabra, alejando así la influencia del santo. El artista muestra a la princesa sola, en una escena íntima y realizando una actividad que aún en el siglo XIX podría considerarse transgresora en una mujer: la lectura de un libro. La composición no permite deducir si la princesa se encuentra sumergida en la lectura de un libro de horas, un manual de instrucción femenina o una obra de ficción. En los dos primeros casos, la joven no estaría cometiendo ninguna transgresión porque los libros religiosos e instructivos eran las únicas lecturas permitidas para las mujeres.

La lectura ha constituido tradicionalmente una transgresión para las mujeres en la medida en que, por el hecho de haber nacido mujeres, estaban destinadas a no tener acceso al conocimiento institucionalizado

uno de los libros más copiados durante la baja Edad Media y aún hoy existen más de un millar de ejemplares incunables.

por el sistema patriarcal. Recluidas en el ámbito doméstico, deslegitimadas para desempeñar cargos públicos, vetadas para el ejercicio de los oficios eclesiásticos y prohibido su acceso a las Universidades, las mujeres eran excluidas de los espacios públicos en los que se gestaba y transmitía el conocimiento. Un conocimiento androcéntrico, patriarcal y de autoría exclusivamente masculina que infravaloraba las aportaciones de las mujeres. Las mujeres eran consideradas transmisoras del conocimiento pero no creadoras. Por lo tanto, las lectoras, escritoras e intelectuales son transgresoras que vulneran los límites fijados por el patriarcado. Son mujeres que reivindican su capacidad para crear y adquirir capital simbólico.

La lectura, y en especial la lectura de libros de ficción, constituye un elemento de reivindicación y autoafirmación de la identidad femenina sobre todo a partir de la Edad Media; un periodo histórico que, sobre todo desde el siglo XIII, institucionaliza un discurso de inspiración patrística que deslegitima las capacidades intelectuales de las mujeres bajo el argumento de una supuesta inferioridad natural.

La lectura no es una actividad aséptica y pasiva porque requiere la implicación emocional e intelectual de las lectoras. Una implicación que les incita a apropiarse e interpretar el texto, proyectar en él sus miedos, sus fantasías y sumergirse en el pensamiento del autor o autora para crear un espacio simbólico en el que las lectoras se construyen así mismas. Leer es una actividad compleja en la que las lectoras dan sentido al texto de acuerdo a su propia subjetividad al tiempo que el texto influye en la forma en que las lectoras se perciben e interiorizan la realidad que les rodea. Es una puerta al universo de la imaginación en la que entran en juego diversas funcionalidades que van a determinar la percepción individual de las identidades sociales. Entre esas funcionalidades destacan la capacidad de la lectura para permitir el acceso al conocimiento, para naturalizar el lenguaje y para construir la subjetividad⁶²².

⁶²² PETIT, Michele (2001): *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*, México, FCE.

El aprendizaje de la lectura constituye uno de los pilares básicos de la educación contemporánea, sin embargo no era una habilidad que se fomentara entre las mujeres a lo largo de la Historia⁶²³. Los tratados educativos recomendaban el aprendizaje de la lectura y escritura a los niños pero se consideraba una habilidad innecesaria para las mujeres. Desde un punto de vista conceptual sería más correcto hablar de instrucción que de educación hasta la modernidad. Los tratados educativos confieren a la educación un sentido amplio dirigido a preparar a los individuos para el desempeño de las funciones políticas, sociales y económicas que se espera de cada uno de ellos. Esta visión encorsetada y estamental de la educación contiene unos matices que diferencian claramente el proceso educativo que deben recibir las mujeres y los hombres.

La pertenencia a uno u otro sexo resulta un factor determinante que condiciona no sólo la experiencia vital de los individuos sino también la forma en que la sociedad los percibe, moldea y educa. En lo que respecta a las mujeres, la mentalidad patriarcal delimita claramente los proyectos de futuro que deparan a las niñas en razón de su sexo: el ejercicio de la maternidad y la obediencia marital ya que, según la heterodesignación de los roles sociales, las mujeres están destinadas a desempeñar exclusivamente las funciones de madre y esposa o a tomar los hábitos en el caso de optar por una vida religiosa. La instrucción, por tanto, se centra en la adquisición y fomento de aquellas actividades que tengan una funcionalidad específica de acuerdo a los roles sociales asignados evitando cualquier habilidad que no se ajuste al ideal de feminidad impuesto por el patriarcado.

La instrucción femenina se realiza en el ámbito doméstico a través de las mujeres del núcleo familiar o de preceptores en el caso de las familias pertenecientes a los estamentos privilegiados. La marginación de las mujeres en la esfera privada origina que la instrucción se realice en el ámbito doméstico y, por tanto, fuera de los espacios de socialización y

⁶²³ CHARTIER, Anne Marie (2004): *Enseñar a leer y escribir. Una aproximación histórica*, México, FCE.

educación controlados exclusivamente por los hombres. La proyección de los hombres en la esfera social, económica y política requiere una educación enfocada hacia el exterior, al ámbito público e intelectual. La instrucción que reciben las mujeres, por el contrario, está determinada por su asociación simbólica con lo doméstico, privado e íntimo. El acceso a la lectura y escritura, en la medida en que eran actividades intelectuales, no formaban parte de la instrucción femenina salvo en las familias nobles y no en todos los casos.

En términos generales, la educación femenina se orienta hacia el control de los impulsos, la adquisición de conocimientos necesarios para la administración del hogar y de actitudes que moldeen mujeres virtuosas pero no instruidas porque la mentalidad dominante quiere mujeres educadas que no cultas⁶²⁴. El aprendizaje de la lectura por parte de las mujeres era interpretado como una habilidad peligrosa en la medida en que podía suponer un cuestionamiento crítico del dominio masculino. La lectura es instrucción y es poder, por lo que el control de las lecturas de las mujeres es una de las mayores preocupaciones de los tratados de educación de los siglos hasta la modernidad.

Michelle Petit considera que el acceso al conocimiento es la primera funcionalidad de la lectura⁶²⁵ por lo que si las mujeres no pueden acceder a ella quedan apartadas del conocimiento. La exclusión de las mujeres de los espacios de conocimiento, las dificultades para acceder a una educación lectora y la deslegitimación de sus aportaciones culturales originan una situación de desigualdad que limita el desarrollo intelectual de las mujeres. La recomendación de que las mujeres no accedan a la lectura constituye uno de las mayores estrategias de deslegitimación femenina porque frena el desarrollo de su subjetividad, les impide reconocerse en el «yo literario» y coarta sus capacidades intelectuales.

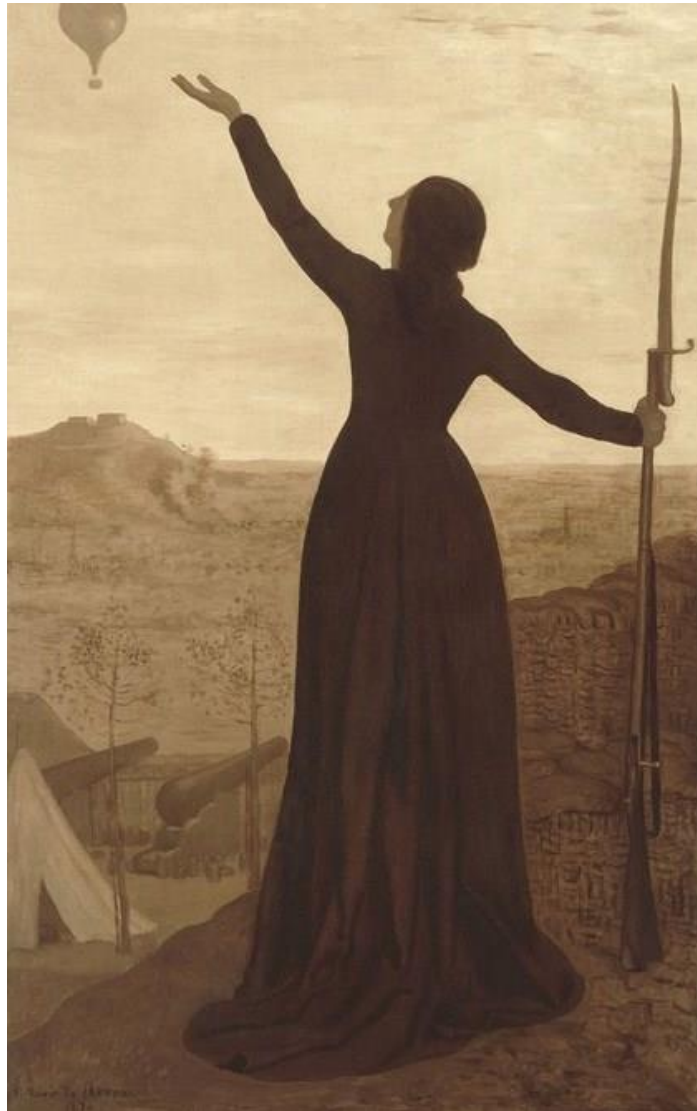
⁶²⁴ SEGURA, C. (1996): *De leer a escribir I. La educación de las mujeres, ¿libertad o subordinación?*, Madrid, Almudayna.

⁶²⁵ PETIT, M. (2001): *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*, México, FCE.

La composición de Burne-Jones muestra una de las mayores transgresiones femeninas: la lectura. La imagen de una mujer lectora, culta y enigmática recrea en el imaginario patriarcal la creencia ancestral de que las mujeres no deben acceder al conocimiento. La curiosidad que llevó a Eva a acercarse al *Árbol del Conocimiento* y la consiguiente caída edénica se ha mantenido inalterable en la iconografía artística. Eva, mejor que ningún otro monstruo femenino, representa los supuestos peligros que el conocimiento representa no para las mujeres sino para el mantenimiento del patriarcado. La idea de una mujer culta y, por tanto, independiente a la hora de construir su subjetividad, contribuye una de las imágenes más temidas por el imaginario androcéntrico. La princesa de Sabra reproduce esa imagen en un entorno romántico y onírico.



Juana de Arco en la coronación de Carlos VII, Jean Auguste Dominique Ingres
(1855)



LE BALLON, PIERRE PUVIS DE CHAVANNES (1870)

[EL GLOBO]

Puvis de Chavannes tomó su inspiración para la composición *El Globo* mientras se encontraba en las fortificaciones de París durante el sitio de la ciudad por las tropas prusianas en 1870. La obra forma parte de una serie integrada por dos composiciones, *El Gobo* y *La Paloma* centradas ambas en el mismo tema iconográfico. Acabado a finales de noviembre de ese año, la composición fue inmediatamente difundida mediante una litografía de Emile Vernier. Se conocen varios dibujos preparatorios y bocetos pintados en color⁶²⁶. Sin embargo, la composición final está realizada en claroscuros ámbar para subrayar los sombríos acontecimientos en los que se inspira su iconografía.

Puvis de Chavannes supo escapar de la anécdota dramática y pintoresca, tan frecuente en aquella época, y alcanzar un emocionante simbolismo. *El Globo* muestra a una mujer armada, vestida simplemente con un austero vestido negro, que frente al monte Valeriano envía un globo que lleva noticias sobre el estado de la guerra. En la composición que completa a ésta, *La Paloma*, la misma figura de luto, esta vez vista de frente, recoge la paloma viajera que se salva de las garras de uno de esos halcones amaestrados por el enemigo. A lo lejos, la isla de la Cité está soterrada bajo la nieve caída en abundancia durante este duro invierno.

Aquí se analiza exclusivamente *El Globo* por el carácter transgresor de la imagen. Puvis de Chavannes muestra a una mujer en un entorno de marcado carácter androcéntrico, un conflicto bélico. Aunque la mujer no aparece en actitud de combate, la presencia de un fusil y una ballesta que sujeta con su mano derecha y su ubicación espacial en un campamento militar, señalado por la presencia de dos cañones y una tienda de campaña militar, indica que la mujer está activamente involucrada en la lucha.

⁶²⁶ Los bocetos se conservan en el Museo Carnavalet de París.

La presencia de las mujeres en los conflictos armados no era un hecho excepcional en el siglo XIX. Durante la Comuna de París (1871)⁶²⁷, episodio que siguió a la derrota francesa en la guerra franco-prusiana, las mujeres de la clase trabajadora de París servían en la Guardia Nacional e incluso formaron su propio batallón con el que más tarde lucharon para defender el Palacio Blanche, pieza fundamental para Montmartre⁶²⁸. La implicación de las mujeres en la Comuna de París fue muy destacada pese a que aún no tenían derecho a voto ni formaban parte del Consejo Comunal.

La presencia y la participación femenina en las luchas políticas y revolucionarias en Francia y en otros países es una constante pese a que la historiografía no haya incidido en este aspecto. Hasta hace algunas décadas la intervención femenina en las luchas políticas revolucionarias no era motivo de estudio, pese a su destacada participación en los mismos, aunque relegadas y marginadas, principalmente a partir de la Historia Moderna. La historiografía contemporánea está redefiniendo el papel de las mujeres en las guerras y movimientos revolucionarios. Esta realidad atañe sobre todo a las mujeres trabajadoras, que desafiando las ideas preconcebidas e incluso los prejuicios de los hombres revolucionarios, conquistaron sus derechos, no sólo los relativos a la clase trabajadora sino también los derechos de las mujeres.

En gran parte de las revoluciones burguesas y proletarias surgidas desde el siglo XVIII, las mujeres utilizaron las oportunidades que se les ofrecieron para plantear sus demandas sociales, económicas y políticas, especialmente las demandas relativas a transformar el lugar que ocupaban las mujeres en la familia y la economía para reclamar una igualdad de derechos. Sin embargo, en líneas generales, los movimientos

⁶²⁷ La Comuna de París fue un breve movimiento insurreccional que gobernó la ciudad de París del 18 de marzo al 28 de mayo de 1871 e instauró un proyecto político popular y autogestionario que para algunos autores se asemejó al anarquismo o al comunismo.

⁶²⁸ PROSPER-OLIVIER LISSAGARAY, H. (2004): *La Comuna de París*, Tafalla, Editorial Txalaparta.

revolucionarios siempre han estado dirigidos exclusivamente por hombres y éstos no han tenido en cuenta los derechos de las mujeres. Como consecuencia, la historiografía tradicional ha limitado las aportaciones de las mujeres en los conflictos y movimientos sociales calificando a las revolucionarias como «les pétroleuses» o «las incendiarias», mientras que muchos de sus compañeros revolucionarios se han mostrado a veces poco dispuestos a respaldar los derechos de las mujeres bajo el supuesto de que podían parecer «insensatos a los ojos de los demás hombres»⁶²⁹.

Aunque antes de la Revolución Francesa (1789) hubo mujeres que desde una posición individual plantearon reivindicaciones a favor de la igualdad de las mujeres, fue con ella cuando la voz de las mujeres empezó a expresarse de manera colectiva. Entre los ilustrados franceses que elaboraron el programa ideológico de la revolución destaca la figura de Condorcet quien en su obra *Bosquejo de una tabla histórica de los progresos del Espíritu Humano* (1743) reclamó el reconocimiento del papel social de las mujeres. Condorcet comparaba la condición social de las mujeres de su época con la de los esclavos.

«El hábito puede llegar a familiarizar a los hombres con la violación de sus derechos naturales, hasta el extremo de que no se encontrará a nadie de entre los que los han perdido que piense siquiera en reclamarlo, ni crea haber sido objeto de una injusticia.(...) Por ejemplo, ¿no han violado todos ellos el principio de la igualdad de derechos al privar, con tanta irreflexión a la mitad del género humano del de concurrir a la formación de las leyes, es decir, excluyendo a las mujeres del derecho de ciudadanía? ¿Puede existir una prueba más evidente del poder que crea el hábito incluso cerca de los hombres eruditos, que el de ver invocar el principio de la igualdad de derechos (...) y de olvidarlo con respecto a doce millones de mujeres?»⁶³⁰.

Tras el triunfo de la revolución en 1789 pronto surgió una contradicción evidente: una revolución que basaba su justificación en la

⁶²⁹ EICHNER, C, J. (2004): *Surmounting the barricades: women in the Paris Commune*, Bloomington, Indiana University Press.

⁶³⁰ CONDORCET (1790): «Essai sur l'admission des femme au droit de cité», citado en Paule-Marie Duhet, *Las Mujeres y la Revolución*, Barcelona, Ed. Península, 1974.

idea universal de la igualdad natural y política de los seres humanos («Liberté, Egalité, Fraternité»), negaba el acceso de las mujeres, la mitad de la población, a los derechos políticos, lo que en realidad significaba negar su libertad y su igualdad respecto al resto de los individuos.

Por lo tanto, ya desde 1789, las mujeres participaron de forma destacada en las luchas revolucionarias. Como uno de los sectores más sensibles a las consecuencias de las crisis económicas y sociales, asumen un papel señalado en las movilizaciones contra la escasez, el hambre y la irregularidad en el abastecimiento protagonizando reivindicaciones políticas de forma cada vez más destacada⁶³¹. Crean asociaciones destinadas a exigir la defensa de los derechos de las mujeres, como por ejemplo la *Sociedad de Mujeres Republicanas Revolucionarias*, y algunas mujeres consiguieron destacarse en la defensa de sus derechos como Marie-Jeanne Roland, conocida como «Manon Roland» o la «philosophe republicana», Olympe de Gouges, autora de la *Declaración de Derechos de la Mujer y la Ciudadana*, o Tréroigne de Méricourt que destacó en el grupo *Amigos de la Constitución* en 1790.

El siguiente movimiento revolucionario destacado tras la Revolución de 1879 fue la llamada «Primavera de los Pueblos» (1848). La participación femenina en estas revoluciones burguesas manifiesta un contenido algo distinto respecto a la fase anterior debido a la aparición de las ideas socialistas y comunistas; corrientes ideológicas que defienden la igualdad para las mujeres y la asocian con la emancipación de clase y con la superación del orden social existente.

Al igual que en otros conflictos, en la revolución de 1848 destaca las sublevaciones acontecidas en París. La capital francesa fue el lugar donde se sucedieron el mayor número de manifestaciones proletarias y donde las mujeres participaron más activamente, incluso de forma independiente, en la organización de huelgas y asociaciones gremiales y en la reivindicación de que el *Plan Nacional de Talleres* no fuera excluyente para las mujeres⁶³².

⁶³¹ MICHELET, J. (2010): *Mujeres de la revolución*, Madrid, Trifaldi.

⁶³² TODD, A. (2000): *Las revoluciones 1789-1917*, Madrid, Alianza.

Incluso consiguen que representantes de los gremios de mujeres formen parte de la Comisión Luxemburgo, órgano responsable de analizar y presentar al gobierno provisional las sugerencias relativas a las condiciones laborales y a los salarios.

Entre las organizaciones específicas fundadas en este periodo destaca las «Vésuviennes» que, en su lucha por las reivindicaciones de las mujeres, organizaba entrenamientos militares para las mujeres⁶³³. *El Club para la Emancipación de las Mujeres*, la *Unión de las Mujeres* y la *Asociación Fraternal de Demócratas de Ambos Sexos* reivindicaban la igualdad de derechos para las mujeres, el derecho al divorcio y al voto y se extendió la creación de clubes femeninos. Las asociaciones en defensa de los derechos de las mujeres también imprimieron carteles, boletines y proclamas, además de fundar revistas y periódicos, el más importante de los cuales, *La Voix des Femmes* (La Voz de las Mujeres), abogaba por el divorcio y la creación de guarderías infantiles para las mujeres trabajadoras.

A medida que el proceso de politización característico de las revoluciones de 1848 se extendía, la participación política de las mujeres tendía a aumentar. Algunas mujeres lucharon en las barricadas durante la revolución de febrero, pero fueron muchas más las que participaron en la enconada lucha callejera de junio de 1848. Aunque algunas se limitaron a cargar y limpiar las armas, otras dirigieron grupos de combate integrados sólo por hombres. La actividad política de las mujeres se restringió después de que se reprimiera el levantamiento pero muchas de ellas habían aumentado su conciencia social y política⁶³⁴. En otros países, la presencia y participación femenina en las luchas revolucionarias de 1848 no alcanzaron el nivel y la intensidad que tuvieron en Francia.

Pero, de todas esas luchas revolucionarias en las que las mujeres tuvieron una participación notable, sobresale la Comuna de París tanto por

⁶³³ GOULD, R. V. (1995): *Insurgent identities : class, community, and protest in Paris from 1848 to the Commune*, Chicago University Press.

⁶³⁴ SPERBER, J. (2005): *The European revolutions, 1848-1851*, Cambridge, Cambridge University Press.

su contenido político como por su número e intensidad. En 1871, debido a la profunda crisis económica derivada de la guerra franco-prusiana, los trabajadores sufrían unas precarias condiciones de vida y las trabajadoras padecían una doble explotación y discriminación: como mujeres y como trabajadoras, careciendo además del derecho al voto. Para muchas mujeres, la Comuna se presenta no sólo como una posibilidad de conquistar una Republica social sino de conquistar una Republica social con igualdad de derechos para las mujeres.

El 18 de marzo de 1871, fueron las mujeres las primeras en dar la alarma y revelar la intención de las tropas al mando del gobierno de Thiers de retirar los cañones de las colinas de Montmartre y desarmar París. Las mujeres se pusieron delante de las tropas gubernamentales e impidieron con sus cuerpos que los cañones fueran retirados e incitaron la reacción de la Guardia Nacional a la defensa de París⁶³⁵.

Las mujeres trabajaron en fábricas de armas y municiones, hicieron uniformes y dotaron de personal a los hospitales improvisados y participaron en las barricadas. A muchas de ellas se las destinó a los batallones de la Guardia Nacional como cantinières, donde se encargaban de proporcionar alimentos y bebida a los soldados de las barricadas, además de los primeros auxilios básicos. Por otra parte, hubo un batallón compuesto por 120 mujeres de la Guardia Nacional que luchó en las barricadas durante la última semana de la Comuna⁶³⁶.

Las actividades desarrolladas por las mujeres englobaban una serie de funciones, destacándose aquellas destinadas a la asistencia a los heridos y enfermos, a la educación en general y el abastecimiento. Aunque no existió la organización de movimientos feministas como los conocemos hoy, y no fue elaborado un programa con reivindicaciones específicas, las revolucionarias crearon cooperativas de trabajadoras y sindicatos

⁶³⁵ ROUGERIE, J. (2004): *Paris libre, 1871*, París, Éditions du Seuil.

⁶³⁶ LINTON, M. (1997): «Les femme et la Commune de Paris», *Revue Historique*, nº 603.

específicos para las mujeres⁶³⁷. Participaron activamente de clubes políticos reivindicando la igualdad de derechos y crearon organizaciones propias como la *Unión de Mujeres para la Defensa de París y la Ayuda a los Heridos*, fundada por miembros de la I Internacional. Además, se publicaron periódicos destinados a las mujeres como *Le Journal des Citoyennes de la Comuna* (Periódico de los Ciudadanos de la Comuna) y *La Sociale* (La Sociedad).

Las revolucionarias en la Comuna adquirieron importancia no sólo como luchadoras de las causas sociales sino como feministas. La mayoría de estas mujeres eran pertenecientes a la clase obrera o a los sectores radicales de las clases medias identificadas con la conquista de una Republica social con igualdad de derechos. Las más conocidas fueron la activista socialista Louise Michel, fundadora de la *Unión de Mujeres para la Defensa de París de apoyo a los Heridos* y miembro de la I Internacional, Elizabeth Dmitrieff, militante socialista y feminista, André Léo, responsable de la publicación del periódico *La Sociale*, Beatriz Excoffon, Sophie Poirier y Anna Jaclard, militantes del *Comité de Mujeres para la Vigilancia*, Marie-Catherine Rigissart, que comandó un batallón de mujeres, Adélaide Valentin, que llegó al puesto de coronel, Louise Neckebecker, capitán de compañía, Nathalie Lemel, Aline Jacquier, Marcelle Tinayre, Otavine Tardif y Blanche Lefebvre, fundadoras de la *Unión de Mujeres* y Joséphine Courbois, que luchó en 1848 en las barricadas de Lyon donde era conocida como la reina de las barricadas⁶³⁸.

Después de la derrota militar de la Comuna de Paris, las fuerzas gubernamentales difundieron una gran campaña contra los participantes en la Comuna y, en general, contra el proletariado, los socialistas, los comunistas y la I Internacional. Algunas fuentes hacen referencia a les pétroleuses, que prendieron fuego a edificios públicos durante la Semaine

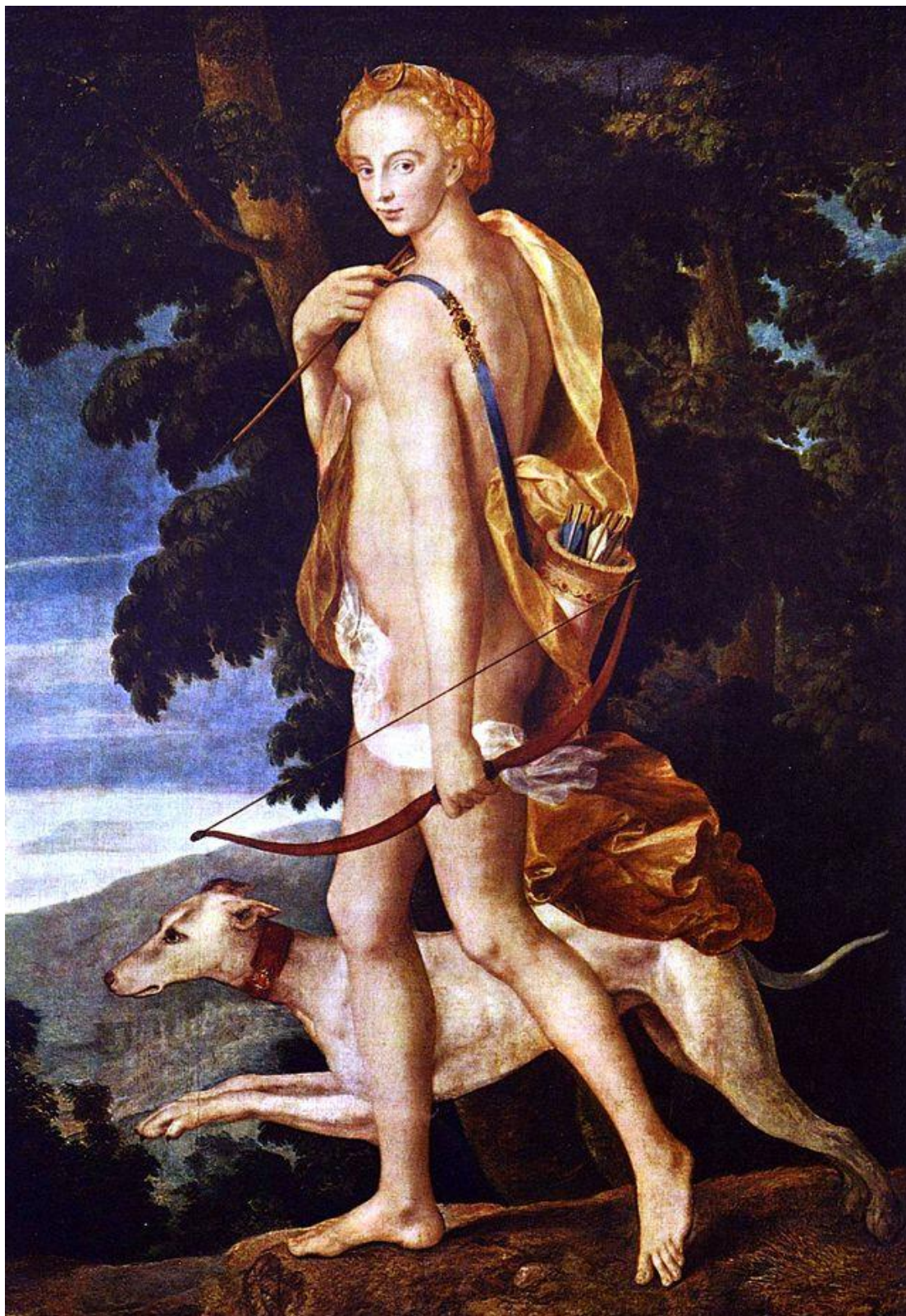
⁶³⁷ SHAFER. D. (2005): *The Paris commune: French politics, culture, and society at the crossroads of the revolutionary tradition and revolutionary socialism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

⁶³⁸ VV.AA. (2006): *La Commune. L'action des femme*, París, Les Amis de la Commune de Paris.

Sanglante en los días finales de la Comuna. Las tropas gubernamentales ejecutaron de manera sumaria a cientos de mujeres sospechosas de ser pétroleuses. En total, se sometió a 1.051 mujeres a consejos de guerra, realizados entre agosto de 1871 y enero de 1873⁶³⁹. La Comuna de París y la destacada participación femenina en actividades consideradas hasta entonces como masculinas, reafirma la fuerza revolucionaria de las mujeres ya perfilada a partir de la revolución de 1789.

La composición de Puvis de Chavannes recoge la participación de las mujeres en las revueltas sociales con un alto grado de simbolismo que aleja a las mujeres del antiguo mito de las amazonas o «guerreras salvajes» a favor de una visión más realista de las mujeres claramente influenciada por las revoluciones del siglo XIX.

⁶³⁹ ROUGERIE, J. (2010): «1871, La Comuna de París», en Christine Fauré (ed.). *Enciclopedia histórica y política de las mujeres. Europa y América*, Madrid, Akal.



Diana cazadora, Escuela de Fontainebleau (1550)



BILDNIS DER JOURNALISTIN SYLVIA VON HARDEN, OTTO DIX (1926)
[RETRATO DE LA PERIODISTA SYLVIA VON HARDEN]

El trabajo pictórico de Otto Dix abarca una gran diversidad de estilos, aunque el gran público conoce, principalmente, sus pinturas sobre la guerra. Dibujante excepcional, ha legado más de 500 bocetos y retratos, además de lienzos y acuarelas, que evocan el arte renacentista desde una perspectiva claramente expresionista. Es el carácter expresionista de su obra lo que motiva que, a partir de 1937, el nacionalsocialismo tildase a Otto Dix de «artista degenerado»⁶⁴⁰ tachando su obra de «sabotaje al espíritu militar de las fuerzas armadas».

Otto Dix realizó una serie de retratos notables en su Alemania natal durante los años 1925 y 1927. Uno de los más fascinantes es el de la periodista Sylvia von Harden, cuyo verdadero nombre era Sylvia Lehr (1894-1963). Este retrato ofrece una verdadera síntesis de las innovaciones pictóricas que formaban parte de lo que el crítico Gustav Friedrich Hartlaub llama «el ala izquierda verista» de la Nueva Objetividad⁶⁴¹, aunque, en su composición, se inspira en los pintores alemanes de principios del siglo XVI⁶⁴².

⁶⁴⁰ «Arte degenerado» es la traducción de la expresión alemana *Entartete Kunst*, adoptada por el régimen nazi en Alemania para describir virtualmente el arte moderno y prohibirlo en favor de lo que el nacionalsocialismo llamaba «arte heroico». El arte tildado de degenerado fue prohibido en todo el territorio alemán y menospreciado como no alemán por sus connotaciones o influencias bolcheviques y judías. Los «artistas degenerados» fueron sujetos a sanciones que incluían ser despedidos de los puestos docentes, la prohibición de exhibir o vender su arte, y, en algunos casos, hasta prohibir la creación de obras de arte.

⁶⁴¹ WENDLAND, U. (1999): *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, München, Saur.

⁶⁴² *Otto Dix: Dessins d'une guerre à l'autre*, cat. exp., Christian Derouet (dir.), Paris, Musée national d'art moderne, 15 janvier-31 mars, 2003 Paris, Gallimard, Éd. du Centre Pompidou, 2003.

El retrato es una representación colorista y dinámica que muestra a Sylvia von Harden de acuerdo al estereotipo de la intelectualidad europea de los años veinte: seriedad, cierta altivez, gusto por el tabaco y la bebida y, sobre todo, partícipe en las tertulias de los cafés literarios, en este caso el *Romanische Café*, centro del mundo literario y artístico del Berlín de entreguerras. Pero la inclusión de ciertos tintes grotescos provoca en el espectador una mezcla de atracción y extrañeza. La pose despreocupada, pero no natural de la modelo, su apariencia ostentosa que emana cierta arrogancia intelectual, la rigidez de sus dedos, la presencia del cigarro y el coctel y el contraste colorista entre su vestido de tejas rojas y las tonalidades rosáceas de un espacio decorado al estilo Art Nouveau crean una atmósfera inquietante.

Pero el mayor contraste de la obra radica en la visión personal de Otto Dix acerca de las inversiones de los roles de género. El artista retrata a Sylvia von Harden con unos ademanes y rasgos faciales marcadamente masculinos. La masculinización de la escritora contrasta con el carácter romántico y onírico del retrato que Louis Welden realiza de Séverine en 1895 (véase el análisis de *Séverine*, Louis Welden). Ambas obras muestran dos percepciones muy distintas del oficio de escritora que basculan entre la idealización no exenta de transgresión (Louis Welden) y la caricaturización (Otto Dix).

Esta dicotomía en la representación de las mujeres con proyección artística puede deberse, en cierta medida, a la relación ambivalente que tuvieron las vanguardias con las mujeres. Por un lado, el modernismo consagra a las mujeres en el papel tradicional de musa de artistas relegándolas a fuente de inspiración o conflicto. Por ejemplo, las amantes compartidas por Courbet y Whistler o por Van Gogh y Gauguin, la influencia de Dora Maar en Picasso, la inspiración de Sylvia von Harden para Otto Dix o Gala para Dalí. Mientras que, por otro lado, las mujeres alcanzaron un creciente protagonismo como artistas en un grado muy superior al experimentado en siglos anteriores aunque aún restringido a escasos ejemplos: Berthe Morisot, María Blanchard, Tamara de Lempicka, Frida Kahlo, Dora Maar, etc.

Sylvia von Harden, también llamada Sylvia von Halle, era una periodista y poeta alemana que durante su trayectoria periodística escribió para diversos periódicos alemanes e ingleses. Escribió columnas literarias para el periódico *Das junge Deutschland* de 1918 a 1920, y para el *Die Rote Erde* de 1919 a 1923. En los años veinte vivió con el escritor Ferdinand Hardekopf, con quien tuvo un hijo, al tiempo que publicó dos volúmenes de poesía entre 1920 y 1927⁶⁴³. En 1933, von Harden se exilió en Inglaterra donde continuó escribiendo aunque con menos éxito⁶⁴⁴.

Pese a sus trabajos literarios y periodísticos, su proyección pública se debe fundamentalmente a su papel como sujeto de representación artística de Otto Dix. En 1959, von Harden escribió el artículo *Erinnerungen an Otto Dix* (Memorias de Otto Dix), en el que describía la génesis de su retrato. Según ella, el artista al encontrársela en la calle declaró:

«¡Debo pintarte! ¡Debo pintarte!... Eres la representación de una nueva época! (...) Así que, ¿quieres retratar mis deslucidos ojos, mis orejas vistosas, mi larga nariz, mis delgados labios; quieres pintar mis amplias manos, mis piernas cortas, mis grandes pies, cosas que sólo pueden espantar a la gente y no agradar a nadie? (...) Te has definido brillantemente a ti misma y a un retrato que representará a una época desinteresada en la belleza externa de las mujeres sino en su condición psicológica»⁶⁴⁵.

El retrato es una imagen ambivalente de lo que se denominó la «New Woman» (Nueva Mujer). Era un ideal de feminidad que surgió a finales de siglo XIX y que tuvo una profunda influencia en el feminismo hasta bien entrado el siglo XX. El término «New Woman» fue popularizado por el escritor Henry James y representado en las heroínas de sus novelas como Isabel Archer en *Retrato de una dama* o Daisy Miller en la obra del mismo nombre, para describir el incremento del número de mujeres educadas e

⁶⁴³ JIMINEZ, J. B., & BANHAM, J. (2001): *Dictionary of artists' models*. London, Fitzroy Dearborn.

⁶⁴⁴ RITCHIE, J. M. (2001): *German-speaking exiles in Great Britain*. Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, 3. Amsterdam, Rodopi.

⁶⁴⁵ Traducción propia a partir de la versión inglesa contenida en: MICHALSKI, S. (1994): *New Objectivity*. Cologne, Benedikt Taschen.

independientes en Europa y Estados Unidos⁶⁴⁶. La «New Woman» transgredió los roles de género impuestos tomando como fuente de inspiración los personajes femeninos de las piezas teatrales de Henrik Ibsen, especialmente *Casa de muñecas*.

Según la historiadora Ruth Bordin, el término «New Woman» fue modelado por Henry James para caracterizar a las mujeres expatriadas que vivían en Europa y de las que Sylvia von Harden fue un ejemplo de los años veinte: mujeres influyentes y de gran sensibilidad artística que exhibieron un espíritu libre e independiente por estar acostumbradas a actuar por sí mismas. La «New Woman» siempre se refirió a mujeres que ejercían el control sobre sus propias vidas en lo personal, social y económico⁶⁴⁷.

Pese a que la «New Woman» se estaba convirtiendo en un activo cada vez más visible en las sociedades occidentales, las mujeres continuaron siendo representadas ejerciendo su autonomía sólo en el ámbito doméstico y privado, a excepción de algunas referencias a sus aportaciones en la literatura⁶⁴⁸. El movimiento sufragista y su lucha por los derechos democráticos de las mujeres fue la mayor aportación de la «New Woman». Paralelamente, el incremento de las oportunidades en la educación y el empleo en los países más industrializados fueron una constante, especialmente en la esfera institucional y artística. En 1870, las mujeres presentes en los trabajos no agrícolas en Estados Unidos era sólo del 6.4% pero se incrementó hasta el 10% en 1900 y hasta el 13.3% en 1920⁶⁴⁹. Un gran número de mujeres accedieron a las universidades, especialmente en Estados Unidos, convirtiéndose en abogadas, doctoras, periodistas y

⁶⁴⁶ STEVENS, H. (2008): *Henry James and Sexuality*. Cambridge University Press. p. 27.

⁶⁴⁷ BORDIN, R. (1993): *Alice Freeman Palmer: The Evolution of a New Woman*. University of Michigan Press. p. 2.

⁶⁴⁸ BORDIN, R. (1993): Ibid.

⁶⁴⁹ ROWBOTHAM, S. (2000): *A Century of Women. The History of Women in Britain and the United States*, London, Penguin Books.

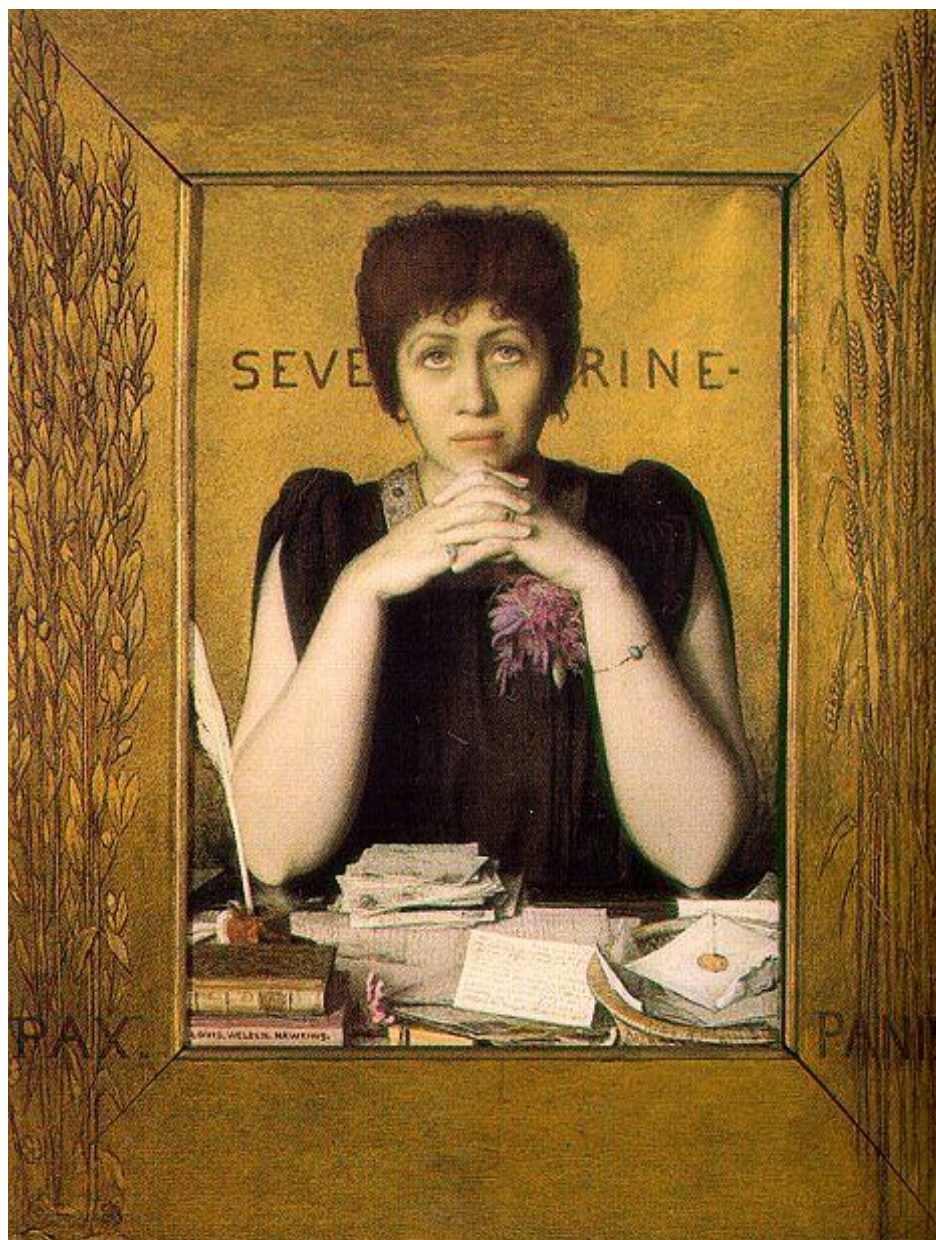
profesoras, a menudo en instituciones educativas exclusivamente femeninas.

La autonomía era una meta prioritaria para las mujeres a finales del siglo XIX. Las mujeres habían estado, y continuaban, sometidas legal y económicamente. Su incorporación en las instituciones educativas en el cambio de siglo y los logros alcanzados en sus derechos a la propiedad, aunque aún no se alcanzara el derecho al voto, las situó en una nueva posición de autonomía personal. Una autonomía que incluía el cuestionamiento de las convenciones sexuales.

La composición de Otto Dix proyecta una versión modernista de la «New Woman». Dix muestra una visión del modelo de «New Woman» que se aleja de la idealización de Henry James a favor a una percepción grotesca y andrógina de las mujeres. El artista exalta la vocación literaria de Sylvia von Harden a través de la representación de su bloc de notas pero deforma el cuerpo de la escritora masculinizando sus rasgos, convirtiendo a la escritora en un sujeto de apariencia andrógina. Esta visión masculina de Sylvia von Harden parece subrayar la intrusión de la escritora en un ámbito claramente masculinizado y sitúa la composición como una versión antagonista de las pinturas sobre tertulias literarias como *La tertulia en el Café Pombo* (1920) de José Gutiérrez Solana.



La mayoría de edad de Luis XIII, Peter Paul Rubens (1622)



SÈVERINE, LOUIS WELDEN HAWKINS (1895)

[SÈVERINE]

Sèverine es una de las composiciones más notables del pintor simbolista Louis Welden Hawkins. La obra es expuso por primera vez en 1895 y despertó un gran interés en el público y la crítica por ofrecer no sólo una imagen simbolista de la modelo sino también una ilustración simbólica de su profesión literaria.

La pintura evoca la imagen de una mujer moderna, activa y dedicada a la creación literaria. La representación del trigo y los laureles, junto con las palabras «Pax» y «Panis» en el marco, precisan el compromiso de Sèverine con sus ideales políticos a la par que con vocación literaria. Su atracción por las letras y el periodismo escrito se inicia cuando fue designada secretaria del escritor y periodista socialista, Jules Vallès. La posterior publicación de artículos destinados a defender el mundo obrero incrementaron su proyección pública y la llevaron hasta la dirección del periódico *Le Cri du Peuple* entre los años 1885 y 1888.

Louis Welden Hawkins enmarca el busto de Sèverine en un fondo dorado, clara referencia a la pintura italiana del Renacimiento, que dota a la obra de una gran luminosidad. La brillantez y claridad lumínica crean una atmósfera onírica y evocadora que idealiza a Sèverine situándola en un plano de irrealidad. El carácter onírico de la composición lleva a preguntarse si la profesionalización de las mujeres en el ámbito de la literatura y el periodismo escrito era una realidad asentada o un sueño casi inalcanzable en el París de finales del siglo XIX.

Treinta y cuatro años antes de que Virginia Woolf publicara *Una habitación propia* (1929), Séverine ya había conseguido las aspiraciones que la escritora británica había legado en una de las obras clave del feminismo: convertirse en una escritora profesional en un espacio netamente masculino. Virginia Woolf reivindicó la necesidad de que las mujeres fueran admitidas en una cultura que hasta ese momento se había

revelado exclusivamente androcéntrica y patriarcal⁶⁵⁰. Si siglos de subordinación habían relegado a las mujeres al silencio, propuso la necesidad de abrir un espacio a las voces femeninas. Tres décadas antes, Sèverine había logrado romper las barreras patriarcales para desarrollar y vivir de su talento en la creación literaria; una habilidad que orientó hacia la denuncia de las desigualdades sociales y la defensa del pensamiento socialista.

Sèverine no era su nombre real sino el pseudónimo literario de Caroline Rémy de Guebhard, joven perteneciente a una familia parisina pequeño burguesa. Su trayectoria vital y profesional da un giro en el año 1879 cuando un encuentro fortuito con Jules Vallès desencadena su proceso de profesionalización literaria y su compromiso político.

Vallès invitó a Sèverine a participar en el periódico *Le Cri du Peuple* hasta alcanzar la dirección del mismo en 1885 debido a los problemas de salud de Vallès. Heredera política de Jules Vallès, Sèverine mantuvo el diario abierto a todas las tendencias del socialismo gracias al apoyo financiero del doctor Guebhard y a las reivindicaciones feministas, sobre todo, gracias a su relación con Marguerite Durand⁶⁵¹. Sin embargo, el espíritu libertario de Sèverine se vio enfrentado al marxismo de Jules Guesde hasta que decidió abandonar la dirección del periódico en 1888, sin dejar por ello de colaborar en otras publicaciones, como el diario feminista *Le Fronde* dirigido por Marguerite Durand, para reivindicar la emancipación de las mujeres y denunciar las injusticias sociales incluyendo el conocido «Caso Dreyfus»⁶⁵².

Sèverine, tras abandonar la dirección de *Le Cri du Peuple*, se involucra con mayor actividad en las causas políticas de corte libertario. Apoyó la revolución rusa de 1917 y se unió al Partido Comunista de Francia en

⁶⁵⁰ WOOLF, V. (ed. 1986): *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral.

⁶⁵¹ DIZIER-METZ, A. (1992): *La Bibliothèque Marguerite Durand: Histoire d'une femme, mémoire des femmes*, París, Bibliothèque Marguerite Durand.

⁶⁵² TERRY, W. C. (2011): *Caroline Rémy de Guebhard. Feminism, Dreyfus affair, Jules Guesde, Marxism, Sacco and Vanzetti, Russian Revolution (1917)*, Fer Publishing.

1921 que, sin embargo, dejaría unos años más tarde para centrarse en las acciones de la *Ligue des droits de l'homme*.

Séverine orientó su compromiso político de manera progresiva hacia el pensamiento libertario como muestra su defensa de los anarquistas Germaine Berton, Clément Duval, Auguste Vaillant, Ascaso, Durruti o Jover, y su participación en un mitin para intentar salvar a Sacco y Vanzetti⁶⁵³. En 1928 firmó con intelectuales como Alain, Lucien Descaves, Louis Guilloux, Henri Poulaille, Jules Romains y otros la petición, aparecida en la revista *Europa* contra la *Ley de organización general de la nación para tiempo de guerra*, que abogaba por la independencia intelectual y la libertad de opinión.

La significación política de Sèverine en relación a su defensa de los ideales feministas es fruto de una renovación ideológica muy crítica con la Ilustración. Los autores liberales como Rousseau, salvo excepciones, relegaron el papel de las mujeres dentro del estado liberal en un segundo plano. Como reacción, Olympe de Gouges publicó en 1791 *La Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana* como contrapartida a *Los Derechos del hombre y el Ciudadano* creado tras la Revolución Francesa.

Stuart Mill o Nicolas de Condorcet son algunos de los escasos ejemplos de escritores varones que defienden los derechos de las mujeres en las nuevas sociedades ilustradas. Pero el vacío y olvido de las mujeres dentro del estado liberal, que perdura hasta el siglo XX, no fue denunciado públicamente hasta la aparición de Mary Wollstonecraft y su *Vindicación*

⁶⁵³ Eran dos inmigrantes italianos, trabajadores y anarquistas que fueron juzgados, sentenciados y ejecutados el 23 de agosto de 1927 en Massachusetts por el presunto robo a mano armada y asesinato de dos personas en Massachusetts. Su controvertido juicio atrajo una enorme atención internacional debido a las acusaciones contra el fiscal y al Juez Webster Thayer por conducta impropia y por permitir que sentimientos antiitalianos, antiinmigrantes y antianarquistas predispusieran al jurado.

de los derechos de la mujer (1792), que convierte la vindicación en un componente esencial del feminismo⁶⁵⁴.

La actividad literaria de Sèverine rompió el arquetipo de feminidad burguesa vigente en el siglo XIX y auspiciada por la moral cristiana. Ser escritora no era la mejor opción para las mujeres si querían ser respetadas como «buenas damas» en una sociedad que exaltaba los conceptos de domesticidad y maternidad.

Ante la reprobación pública que causaba la feminización de la creación literaria, ya fuera narrativa o periodística, algunas novelistas optaron por el uso de un pseudónimo masculino, por ejemplo Cecilia Böhl de Faber que firmaba con el nombre de Fernán Caballero, o se refugiaban en su elevada posición social, como Emilia Pardo Bazán. La mentalidad androcéntrica del XIX no vetaba explícitamente la creación femenina siempre que las escritoras supieran cuál era su lugar y se limitaran a escribir obras moralistas o románticas.

En principio, en Francia se concedía menor importancia al sexo de los novelistas. En 1882 la gaceta parisina *Album del bello sexo* publicó una bibliografía según la cual en Francia había 1200 novelistas reconocidas, 400 traductoras, 300 poetisas y 100 periodistas⁶⁵⁵; unas cifras nada despreciables para la época. Es difícil saber la situación en España, ya que hasta 1832, fecha de publicación de la Biblioteca de Serrano y Sanz, no hubo ninguna bibliografía que sirviera de referencia.

La mayoría de las escritoras se dedicaron fundamentalmente a la narrativa. Sèverine es un ejemplo excepcional de las mujeres que transgredieron los tradicionales roles de género en un doble sentido. En primer lugar, convierte la creación literaria en su profesión con la independencia económica que conlleva. Y, en segundo lugar, orienta sus escritos hacia las reivindicaciones feministas y anarquistas que desde el

⁶⁵⁴ AMOROS, C. & y MIGUEL, A. de (eds.) (2005): *Historia de la teoría feminista. De la Ilustración a la globalización*, Madrid, Minerva.

⁶⁵⁵ GALÍ, M. (2002): *Historias del bello sexo*, Ciudad de México, UAM.

siglo XIX proponen una ruptura del estado liberal sobre las ideas revolucionarias de libertad e igualdad. La movilización política de las mujeres, visible sobre todo en el movimiento sufragista, deja de ser marginal para incorporarse progresivamente a la esfera pública.

Sèverine se convierte en el rostro de la mujer profesional, política y feminista; tres roles que amenazan la estabilidad del sistema patriarcal y que anuncian la expansión de la segunda y tercera oleada del feminismo. La composición de Louis Welden Hawkins convierte el rostro de Sèverine en el retrato de la emancipación femenina y de las esperanzas y recelos que ello conlleva.



*Chica de vida alegre, jugando al billar ruso. Bvd. Rochechouart, Montmartre,
Brassaï (1933)*

LA IMPUREZA FEMENINA

«Cuando una mujer tenga flujo de sangre y su flujo salga de su cuerpo, quedará impura durante siete días»

(Levítico, 15, 19: 33)



LE TEPIDARIUM, THEODORE CHASSERIAU (1853)

[TEPIDARIUM]

Theodore Chassériau sitúa esta escena voluptuosa y de contenido erótico explícito en el mundo pagano de la antigua Roma. El decorado se inspira en los baños de Venus Genitrix de Pompeya. Fascinado por los vestigios pompeyanos, Chassériau intenta recuperar el esplendor de Roma mediante su visión idílica del mundo antiguo propia del neoclasicismo del siglo XIX.

Se perciben varias influencias en este cuadro. La composición en dos grupos simétricos y la perspectiva en profundidad proceden de Rafael y de Poussin. La perfección lisa y nacarada de los desnudos y la maestría del dibujo recuerdan que Chassériau fue alumno de Ingres. Finalmente, el brillo de la composición y su juego cromático procede de su profunda admiración por Delacroix⁶⁵⁶. Es un ejemplo de la fusión entre la pintura histórica y de género tan apreciada por el Segundo Imperio francés.

Chassériau muestra una visión del tepidarium romano basada en los conceptos de erotismo y voluptuosidad femenina acorde a la percepción que la Europa del siglo XIX tenía del mundo clásico. El pintor recrea una escena cotidiana en un tepidarium exclusivamente femenino en el que destacan la naturalidad de las mujeres y sus miradas, algunas de las cuales observan al espectador con indiferencia. La exuberancia de los cuerpos desnudos y el erotismo del personaje central, que exhibe su desnudez con naturalidad e invita a la mirada del espectador con sus brazos extendidos, responde a una combinación de imaginarios: la imagen idealizada de la sexualidad en el mundo clásico y la visión sexualizada de los harenes del mundo oriental, principalmente de los territorios otomanos (véase el análisis de la obra *L'Odalisque allonguee* de Benjamin Constant).

⁶⁵⁶ GUÉGAN, Stéphane; POMARÉDE, Vincent & PRAT, Louis-Antoine (2002): *Théodore Chassériau, 1819-1856. The unknown romantic*. New Haven y Londres, Yale University Press.

Este cuadro, que Théophile Gautier describió como «un fresco de antigüedades robado de la pared de Pompeya»⁶⁵⁷, tuvo un gran éxito en el Salón de 1853. La atmósfera erótica de la obra probablemente avivó el entusiasmo de la crítica y el público asistente al Salón. La indiferencia de las poses, las miradas desinteresadas y la promiscuidad de los cuerpos lánguidos crean un ambiente propio de los harenes orientales. La antigüedad que propone Chassériau se tiñe de un perfume oriental, de un toque de exotismo romántico y colorido sensual. La creencia de que la voluptuosidad del mundo antiguo sobrevivió en el mundo árabe del siglo XIX estuvo firmemente arraigada en la mente de muchos viajeros franceses. Por eso, el imaginario europeo del XIX resume el exotismo del mundo oriental en el cuerpo desnudo de las mujeres. El harén se incorpora a las fantasías europeas como una vía de escape hacia un pasado pagano, sensual y alejado de la moral cristiana.

La idealización y feminización del tepidarium romano que realiza Chassériau también se plasma en la propia arquitectura del recinto. En el tepidarium pompeyano las esculturas adosadas a los muros son figuras masculinas. Chassériau sustituye estas figuras por cariátides femeninas inspiradas en el Erectión de la Acrópolis de Atenas. De esta manera, se completa una feminización de los baños romanos y se transforma la realidad clásica en un mundo idealizado e influenciado por la fascinación que despierta Oriente y sus harenes en la mentalidad europea moderna. Las mujeres se convierten en la seña de identidad de un nuevo mundo sensual, exótico y pagano.

El tepidarium de las termas romanas era un recinto de temperatura tibia que preparaba a los bañistas para tomar el baño caliente (caldaria) tras haber pasado por el baño frío (frigidarium). Es, por lo tanto, un espacio intermedio y central que se desmarca del resto de recintos que integran las termas por acoger los mármoles y mosaicos más ricos, como señala el hallazgo de numerosos tesoros en el tepidarium de las termas de Caracalla. Este trato preferencial en la decoración indica que el

⁶⁵⁷ Información extraída de la ficha museográfica digitalizada en las bases de datos del Museo de Orsay.

tepidarium, al margen de su finalidad terapéutica en los baños, desempeñaba una función social.

Las termas romanas respondían a una función social y política. Fueron lugares ideales para la conversación relajada, el recreo, la relación social y la toma de decisiones, con todo lo que ello significaba. La naturalidad con la que se vivía la sexualidad en el mundo clásico facilitó que las mujeres y los hombres compartieran los baños aunque no siempre se permitió su encuentro en el mismo espacio ni al mismo tiempo.

El escaso pudor ante la desnudez favoreció que, en ocasiones, las mujeres y los hombres se bañaran juntos en los recintos termales. Este hecho originó que las termas se percibieran socialmente como centros de laxitud moral en los se podían cometer actos de adulterio, lo que escandalizaba a determinados sectores de la sociedad romana. No obstante, si las instalaciones eran lo suficientemente grandes, las mujeres solían disponer de unas piscinas propias semejantes a las de los hombres.

Los textos *Institutio Oratoria* de Quintiliano⁶⁵⁸, *Epigramas* de Marcial⁶⁵⁹ y las *Epístolas* de Horacio⁶⁶⁰ comentan aspectos relacionados con las costumbres y placeres de los baños mixtos. Las críticas acerca de la convivencia de mujeres y hombres en las termas originaron que en algunos momentos fuera necesaria una regularización sobre el uso de las instalaciones. Adriano impuso horarios diferentes, Marco Aurelio tomó medidas semejantes que Heliogábalo retiró y que Alejandro Severo volvió a tomarlas⁶⁶¹. Durante el Imperio, algunos emperadores intentaron, sin éxito, imponer horarios diferentes para mujeres y hombres ya que se acusaba a estas últimas de ser una constante provocación erótica. Sólo en

⁶⁵⁸ QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. V. 9, 14.

⁶⁵⁹ MARCIAL. *Epigramas*, 71: 1-8.

⁶⁶⁰ HORACIO. *Epístolas* I, 6, 61-64.

⁶⁶¹ MALISSARD, Alain (1996): *Los romanos y el agua. La cultura del agua en la Roma antigua*, Barcelona, Akal.

el siglo IV, con el triunfo del cristianismo, se prohibió definitivamente que las mujeres pudieran disfrutar del baño en las termas⁶⁶².

La acusación de lascivia y provocación que recaía en las mujeres como argumento para impedir su entrada en las termas procedía del propio estatus jurídico que tenían las mujeres en la antigua Roma. Aunque la relación de la lascivia y la naturaleza femenina se agudiza con la llegada del cristianismo, el imaginario pagano también naturalizó esta asociación debido a la situación subordinada de las mujeres en todas las esferas de la sociedad romana.

La participación de las mujeres en la esfera pública romana era limitada aunque mayor que en el mundo griego donde sólo tenían valor por su capacidad procreadora. Eurípides llegó a decir que «si la mujer se dejara llevar por sus instintos sería un peligro para el hombre» y en Atenas existía la creencia de que ellas tenían una capacidad sexual inagotable y que, por lo tanto, los hombres las tenían que controlar y hasta reprimir. En cambio, las mujeres en Roma adquieren un mínimo de emancipación. «En Grecia la mujer no tenía ningún peso y era un tanto servil. En Roma seguía estando reprimida sexualmente en el matrimonio, pero tenía vida social, participaba en cenas y conversaciones»⁶⁶³.

Con la llegada del Imperio, los derechos de las mujeres romanas experimentaron un notable avance. En efecto, durante el siglo I, el matrimonio tradicional, que sometía las mujeres a la autoridad del marido, desapareció a favor de un vínculo que las supeditaba a la autoridad del padre con lo que cuando este moría las mujeres tenían derecho a heredar la parte que le correspondía del patrimonio paterno⁶⁶⁴. Esto les permitió una mayor autonomía primero financiera y luego social.

⁶⁶² La decisión se acuerda en el Concilio de Laodicea celebrado en el año 320.

⁶⁶³ CUATROCASAS, A. (2009): *Amor y sexualidad en la antigua Roma*, Madrid, Temas de actualidad.

⁶⁶⁴ CLARKE, J. (2004): *Sexo en Roma*, Barcelona, Océano.

En Roma se creía que el amor disminuía la capacidad de pensamiento racional y era visto como algo ridículo. La unión matrimonial (sólo heterosexual) era un mero trámite burocrático pactado con mujeres jóvenes que pasaban de ser adolescentes a convertirse en matronas con el único objetivo de procrear. El erotismo y la voluptuosidad que proyecta la obra de Chassériau no tenían cabida en el matrimonio romano en el que la satisfacción sexual de las mujeres no era concebible. El filósofo y poeta Lucrecio sostenía que a las mujeres «no le son necesarios los movimientos lascivos...las prostitutas son las que, por su propio interés, suelen realizar estos movimientos y para que el placer del coito les resulte a los hombres más intenso: lo cual no parece en modo alguno que sea necesario a nuestras esposas»⁶⁶⁵.

La mentalidad romana señalaba la capacidad erótica de las mujeres como una fuente de conflicto y prohibición que contradecía la aparente permisividad social en cuestiones relacionadas con la sexualidad. La composición de Chassériau muestra una visión idealizada de las mujeres romanas centrada en la exaltación de la sexualidad y el erotismo que subraya el supuesto carácter lascivo y castrador que el cristianismo convirtió en una fuente de pecado.

⁶⁶⁵ CUATROCASAS, A. 2009.



Desnudo femenino o Al salir del baño, Eduardo Rosales (1869)



LA CHASTE SUZANNE, JEAN-JACQUES HENNER (1864)

[LA CASTA SUSANA]

El tema bíblico de Susana en el baño, tratado innumerables veces desde el Renacimiento, es retomado por Jean Jacques Henner para reelaborar el mito y redefinir el desnudo femenino. Esta composición fue el trabajo presentado por Henner para atestiguar sus progresos técnicos durante su internamiento académico en la Villa Médicis. Para este ejercicio ineludible, Henner se inspiró en los numerosos ejemplos que sobre este episodio han ejecutado los grandes maestros, principalmente *Susana en el baño* de Guerchin y *Amor Sagrado y Amor profano* de Tiziano.

La crítica se mostró muy severa con la composición denunciando una cierta pesadez, falta de nobleza en la fisonomía de la modelo y, sobre todo, se hizo hincapié en la aparente artificialidad del tema que, bajo el pretexto de pintura histórica, muestra a una mujer desnuda. La tendencia de Henner de liberarse de cualquier elemento narrativo en la representación del desnudo y de tratarlo con naturalidad se alinea con el arte francés del XIX y sobre todo con Courbet.

La Susana de Henner es una joven robusta que muestra sin pudor una desnudez exuberante mientras es observada por un hombre semioculto entre la vegetación. El pintor reelabora el mito bíblico⁶⁶⁶ de la casta Susana bajo los cánones estéticos del siglo XIX pero manteniendo las connotaciones sexuales del mito primigenio: el carácter erótico de la naturaleza de las mujeres y su capacidad de atracción y/o castración.

El mito bíblico describe a Susana como una bella mujer, esposa de Joaquín, un rico e influyente judío en el Exilio Babilónico, que es observada y deseada por dos ancianos jueces que permanecen ajenos a la mirada de la joven. En una tardía de este episodio, el escritor helénico Teodoción agrega unos detalles que indican que Susana se estaba preparando para recibir un baño con aceites y esencias aromáticas en el

⁶⁶⁶ *Libro de Daniel*, 13.

momento de ser interceptada por los dos ancianos⁶⁶⁷. Estos detalles del baño de Susana que enuncia Teodoción causaron un gran impacto en la mentalidad de los artista y escritores de siglos posteriores incluyendo la composición de Henner.

El *Libro de Daniel* no dice que Susana fuera a tomar un baño en ese instante. Narra, simplemente, que un día en el que Susana paseaba por el vergel de su marido, los ancianos la sorprenden y presionan para que se entregue sexualmente. Susana se enfrenta a ellos y les responde:

«Sé que, si hiciere esto, la muerte es para mí; y que, si no lo hago, no escaparé de vuestras manos. Más bello, sin embargo, para mí, es caer en vuestras manos, no habiendo hecho esto, que pecar ante el rostro del Señor...» *Libro de Daniel*, 13: 22-23.

Los ancianos jueces, al verse rechazados, acusan a Susana de adulterio, y ésta es llevada a juicio donde los ancianos testifican falsamente en su contra haberla visto reposando con un joven. La versión de Teodoción confiere al relato elementos dramáticos y narra que Susana, levantando sus ojos al cielo, lloraba reclamando la intervención divina.

Finalmente, ante la reputación de sus acusadores, Susana es condenada a morir apedreada. Sin embargo, cuando es trasladada por la congregación al lugar en el que va a ser lapidada, el profeta Daniel, que entonces era sólo un niño, detiene el cortejo, reprende a la gente por estar actuando sin conocimiento pleno de la causa y pide separar a los dos jueces para ser nuevamente interrogados. Los dos falsos testigos incurren en contradicciones en sus declaraciones cuando el profeta les pregunta bajo qué árbol vieron a Susana recostada con su supuesto amante. Ante la evidencia del falso testimonio de los jueces, la joven es exonerada de todos los cargos que habían sido presentados en su contra y los dos ancianos mueren ejecutados en lugar de Susana.

⁶⁶⁷ GASTER, M. (1894): *The Unknown Aramaic Original of Theodotion's Additions to Daniel in Proceedings of the Society for Biblical Archaeology* Vol. XVI.

La enseñanza moral del episodio de Susana se centra, por una parte, en el contraste entre la conducta perversa y corrupta de dos jueces y la sabiduría e inteligencia de Daniel y, por otro lado, en los excesos sexuales de los jueces implicados frente a la verdad e ingenuidad de Susana. Dos enseñanzas que ilustran la idea de que Dios socorre a los justos que se enfrentan a las falsas acusaciones con la verdad.

Es posible observar en la historia de Susana algunas reminiscencias mitológicas orientales de diosas o deidades femeninas de la fertilidad y de la fecundidad de la tierra. El nombre de Susana es la forma semítica del nombre de la azucena el lirio blanco⁶⁶⁸. Por otra parte, la alusión al jardín o vergel del marido y la presencia en éste de árboles como la encina y el lentisco parecen referencias simbólicas al cultivo y a la fecundidad de la tierra.

Desde esta perspectiva, Susana guarda algunos aspectos en común con las diosas griegas Ceres o Deméter, una deidad agrícola, protectora del cultivo, de la sacralidad y observancia de las leyes y del matrimonio; aspectos que se pueden vincular con la figura de Susana de múltiples maneras directas e indirectas.

De la misma manera, Susana guarda rasgos en común con la deidad griega Flora o Cloris, diosa de las flores, como la referencia claramente floral del nombre de ambas jóvenes, la eterna juventud de la divinidad griega y la delicadeza e ingenuidad de Susana. Flora era la esposa del viento favorable y Susana gozaba del favor de ser la esposa de un rey judío. La diosa Flora era un símbolo ancestral de la renovación del ciclo de la vida, al cuál, en cierta forma, se refiere la historia de Susana al contrastar la pureza e inocencia de los niños (personificación en un Daniel niño) con la degradación y degeneración moral de los ancianos jueces.

Y, muy especialmente, Susana guarda rasgos en común con la diosa romana Pomona, señora de los frutos, las bayas y las nueces, casada con

⁶⁶⁸ CANTON, D. W. (2003) «Dating the Story of Susanna: a proposal», *Journal for the Study of Judaism* 34(2), p. 121-140.

Orduño, el señor de los huertos. Pomona era una diosa eternamente joven, que era asediada en el campo por los viejos guardianes de la fauna silvestre: los faunos y los sátiros representados en el mito bíblico por los dos jueces. Algunas tradiciones acusan a Pomona de haber sido infiel a su marido al haber sostenido relaciones con Pico, una deidad profética romana; una acusación similar a la vertida sobre Susana.

Aparte de estas similitudes que vinculan la naturaleza femenina con la fecundidad de la tierra, todas estas deidades paganas eran representadas como jóvenes que solían recorrer los campos y cultivos, recogiendo, a su paso, espigas de gramíneas o cereales (Ceres), flores y capullos (Flora), o frutos silvestres (Pomona). La historia de Susana, por su parte, relata que Susana tenía como hábito salir a recorrer el vergel del marido al caer de la tarde⁶⁶⁹.

Todos estos detalles cobran gran importancia desde una perspectiva antropológica, porque muestran el carácter sincrético de los mitos que inciden en la supuesta naturaleza pecaminosa, sexual e imperfecta de las mujeres. La definición de las diosas y deidades paganas o doncellas cristianas como víctimas de abusos que necesitan ser salvadas por un poder mayor, ya sea por la propia divinidad o por la justicia (poderes androcéntricos en ambos casos) fue un hecho muy frecuente en la mitología clásica y bíblica. El objetivo de presentar a las mujeres como sujetos que necesitan protección y/o control hasta el punto de requerir el arbitrio de la divinidad es naturalizar la imperfección de las mujeres.

Dejando aparte las interpretaciones antiguas y medievales donde Susana aparece como símbolo del alma salvada de la Iglesia, el mito alcanzó gran popularidad en la pintura y la literatura a partir del Renacimiento⁶⁷⁰. Desde el siglo XVI la escena del baño de Susana se

⁶⁶⁹ *Libro de Daniel*, 13: 7.

⁶⁷⁰ «The Middle Ages made her a symbol of the Church menaced by Jews and pagans. Medieval artists preferred the theme of Daniel executing justice, but from the Renaissance onwards they chose Susanna bathing, an opportunity for the portrayal of

convierte en un tema iconográfico predilecto con una notable carga sexual: el episodio invita a pintar a una mujer desnuda con mayor o menor grado de erotismo. Igual que sucede en la mitología grecolatina⁶⁷¹, las historias bíblicas protagonizadas por mujeres ofrecían la posibilidad de recrear, de forma más o menos legítima el cuerpo femenino parcial o totalmente desnudo: Venus, Dánae, Leda, Diana, Lucrecia son sustituidas por Bersabé, Susana y María Magdalena⁶⁷². Por la carga erótica inherente a un episodio en el que una mujer desnuda es espiada por dos hombres voyeurs, Susana, modelo de castidad y recato en el texto bíblico, podía transformarse, paradójicamente, en una *femme fatale* que provocaba no sólo la pasión de dos viejos escondidos sino que, además, desde el lienzo, donde a menudo aparece perfilada de forma sugestiva, seduce al espectador masculino.

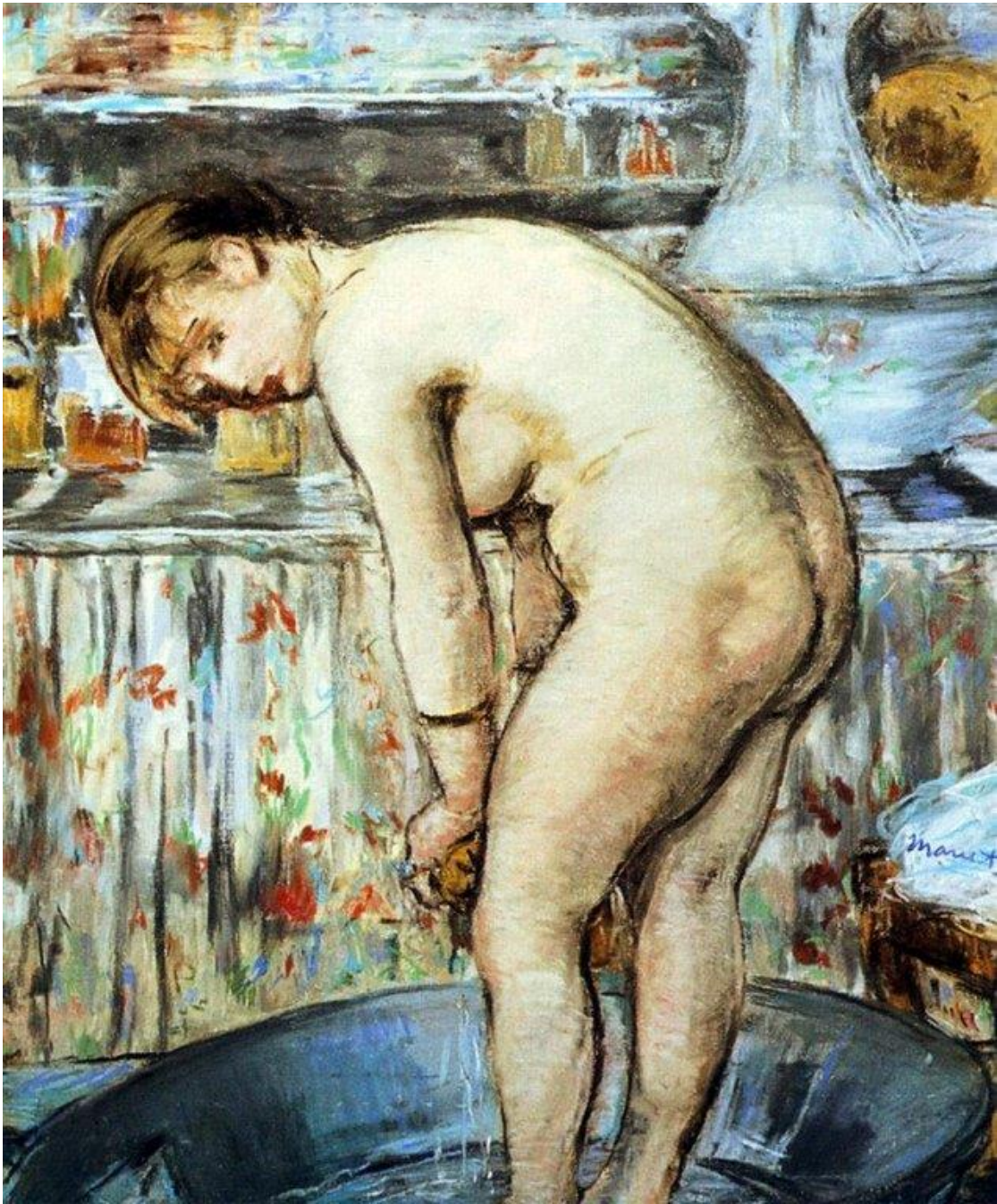
En algunas pinturas se enfatiza más el horror y la aversión de Susana, como en los lienzos pintados por Rembrandt, Artemisia Gentileschi y Henner. Sin embargo, desde la pintura renacentista y barroca tal representación de Susana como símbolo de pureza sagrada es escasa⁶⁷³. Por lo general, en ellos se observa ese desplazamiento de la castidad al erotismo. La composición de Henner bascula entre la imagen de la Susana casta y pura y la proyección renacentista de la joven erotizada y sexual. La mirada esquiva de Susana en la obra de Henner parece indicar que no es ajena a la mirada del anciano y que, permaneciendo desnuda sin frenar las pulsiones del observador, actúa como una mujer conocedora de la carga erótica de su cuerpo; una *femme fatale* que aún no ha roto el hilo casto que le une a la Susana del *Libro de Daniel* pero que no rechaza el legado sexual de Eva.

female nudity» (HALL, J. (1974): *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London, John Murray, p. 294).

⁶⁷¹ Como observa Pierre Civil, «Ya en el siglo XVI se percibió la utilización de la mitología como un simple pretexto y un soporte privilegiado del erotismo» (CIVIL (1990): *Edad de Oro*, v. IX, Madrid, Cátedra, p. 41).

⁶⁷² BAL, M. (1997): *Letlial Love. Feminist Readings of Biblical Love Stories*, Bloomington y Indianapolis, Indiana University Press.

⁶⁷³ BORNAY, E. (1998): *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra.



El baño, Edouard Manet



LE BAIN, ALFRED STEVENS (1867)

[EL BAÑO]

Alfred Stevens estuvo interesado en la vida cotidiana de las mujeres burguesas de París. El objetivo de Stevens en sus primeras obras era denunciar las penosas condiciones de vida de las familias pobres parisinas. Su pintura llamada *Ce que l'on appelle vagabondage* atrajo la atención de Napoleón III en la Exposición Universal de 1855 y le convirtió en el baluarte artístico de las clases más desfavorecidas. Sin embargo, desde 1860, se centra en mostrar la vida diaria y la banalidad de la burguesía urbana consiguiendo un enorme éxito con sus pinturas de mujeres jóvenes vestidas a la última moda en elegantes interiores; unas escenas burguesas que le acercaron más a Henri Gervex y entre las que destaca *Le bain*.

Esta obra ilustra el interior lujoso de un baño burgués y la aparente desidia de una mujer joven sumergida en la bañera. Tres elementos despiertan la atención del espectador: la mirada de la mujer, el libro y las rosas blancas. El libro abierto indica que es una mujer intelectual, reflexiva y culta que lee libros en sus momentos de ocio. Alfred Stevens consigue capturar la sensualidad de la mujer situando dos rosas blancas en una de sus manos. Las rosas simbolizan el erotismo del cuerpo femenino mientras que el color blanco es un icono de pureza virginal⁶⁷⁴. Este contraste entre erotismo y pureza dota a la escena de un halo misterioso que puede ser una representación simbólica de la moral burguesa. Finalmente, la mirada tranquila de la mujer indica que fue retratada durante un momento íntimo en el que estaba sumida en sus pensamientos. ¿Esta imagen de la mujer, absorta durante el baño, es una denuncia de la banalidad burguesa o una proyección del cuerpo femenino como un símbolo de la doble moral victoriana?

Para responder a esta pregunta hay que valorar el papel del arte como instrumento de aculturación al servicio de la mentalidad burguesa y su

⁶⁷⁴ DERREY-CAPON, D. (2009): «Between Women and Reflections; Alfred Stevens: a biography (Brussels 1823-Paris 1906)», *Alfred Stevens, Brussels 1823-Paris 1906*. Amsterdam, Royal Museums of Fine Arts of Belgium and Amsterdam, Van Gogh Museum.

rígida división de los roles de género. A mediados del siglo XIX la burguesía se impuso definitivamente en la sociedad europea y con ella un nuevo modelo de códigos en las relaciones sociales y familiares tanto en el ámbito público como en la vida privada. La burguesía quiere reflejar públicamente la imagen de su éxito económico y social y la pintura y la fotografía se convierten en los medios idóneos para plasmar gráfica o visualmente sus comportamientos sociales.

Ante el pintor o ante el fotógrafo, los sujetos retratados adoptan una serie de ademanes, vestimentas y adornos que son los signos reconocibles mediante los que como individuos quieren ser conocidos por el resto del mundo. Estas representaciones pretenden además delimitar claramente las funciones y espacios de ambos sexos en la sociedad burguesa: al hombre le corresponde la gestión de los negocios y la vida pública; a la mujer, la administración del hogar y la esfera privada.

La mayor parte de los artistas se muestran muy convencionales a la hora de representar el paradigma de mujer burguesa. Responden a un patrón propio de una cultura patriarcal en la que las mujeres debía ser, de solteras, buenas hijas y novias bellas e inaccesibles y, de casadas, buenas madres y esposas. Salirse de estos estereotipos de representación y de lo que debe ser su papel en la sociedad era transgredir el sistema y entrar en el oscuro mundo de la mujer marginada, de la prostitución o de las clases bajas (véase el epígrafe *Cuerpos tóxicos y cuerpos fragmentados*).

La mentalidad burguesa del siglo XIX, pese a ciertas rupturas formales en lo concerniente a la mentalidad socioeconómica y política, perpetuó la exclusión de las mujeres de la vida pública. Más allá de su asistencia a actividades lúdicas (cafés, teatros, óperas, etc.), las mujeres burguesas no debían desempeñar actividades notorias fuera del espacio doméstico. Esta rígida división de espacios determina que la mayoría de los retratos burgueses muestren a mujeres de diversas edades en el interior de los hogares, a excepción de los que se desarrollan en entornos públicos de carácter lúdico. Sólo las representaciones de las mujeres pobres o marginadas se suceden en espacios públicos. Debido a esta distinción de

los espacios, el valor social de las mujeres burguesas recaía en sus habilidades sociales para entablar alianzas familiares y en sus capacidades para el gobierno de la casa.

«La nueva función de la esposa burguesa era demostrar la capacidad del esposo burgués ocultando la suya en el ocio y el lujo, cosa que chocaba con las viejas funciones de dirigir una casa (...) Sin embargo, también era solicitada para ejercer el poder, no tanto sobre los niños, cuyo señor seguía siendo el pater familias, como sobre los criados, cuya presencia distinguía a la burguesía de las clases inferiores. Una señora podía definirse como alguien que no trabajaba y que, por lo tanto, ordenaba a otra persona que lo hiciese, siendo sancionada su superioridad por esta relación. Sociológicamente, la diferencia entre clase obrera y clase media era la existencia entre aquellos que tenían criados y aquellos que lo eran potencialmente»⁶⁷⁵.

La composición de Stevens responde, por tanto, a la división burguesa del espacio que se refleja nítidamente en la estricta organización física del hogar. Cada habitación tiene asignada una aplicación específica sirviendo de escenario para la representación de papeles sociales muy diferenciados. En el despacho, el cabeza de familia atiende a sus negocios; en el gabinete, la señora de la casa charla con sus amistades; en el cuarto de los niños, el preceptor les impone las reglas de urbanidad; en la cocina, la servidumbre asiste a la familia⁶⁷⁶. Nada se deja al azar o al capricho. Cada miembro integrante del hogar se ocupa de la tarea que le corresponde en el lugar apropiado.

El baño era un espacio claramente burgués en tanto que las clases más desfavorecidas carecían de él. Era, por tanto, un espacio definitorio de la clase burguesa. El principio de la estricta intimidad presidía las conductas y espacios en el baño burgués: el tabú del desnudo imponía rígidas normas convirtiendo esta singular habitación en «un santuario cuyo umbral no debe pasar nadie, ni siquiera el esposo amado»⁶⁷⁷. Y es que

⁶⁷⁵ HOBSBAWM, E. (1998): *La era del capital 1848-1875*, Barcelona, Crítica, p. 247.

⁶⁷⁶ BAUDRILLARD, J. (1991): *El sistema de los objetos*, Madrid, Siglo XXI.

⁶⁷⁷ VIGARELLO, G. (1991): *Lo limpio y lo sucio*, Madrid, Alianza Editorial, p. 267.

el amor burgués estaba reñido con el deleite de los sentidos: la belleza integral de las mujeres había de recatarse de toda mirada incluso de la propia.

Por vez primera, de modo generalizado, el siglo XIX asocia el aseo del cuerpo con un espacio doméstico específico. La innovación consistió en «crear un lugar cada vez más privado en el que el aseo se hace sin testigos, reforzar la especificidad de este lugar y de estos objetos»⁶⁷⁸. Esta modernización de la sala de baño permitió aligerar la presencia del servicio doméstico durante la higiene personal. Todo se dispone para que la tarea del aseo íntimo resulte cómoda y placentera.

Distinto es el arreglo del cuerpo para su presentación en público. La actividad cosmética de las mujeres, aunque realizada en la intimidad, tiene como punto de referencia el mundo exterior, que es el que fija, con sus normas estéticas, la naturaleza de la misma: « (...) los ritos solitarios del aseo son también ceremonias sociales. El mundo exterior está presente en cada mujer que se prepara para entrar en el baño: no sólo en la mirada pudorosa que evita el ojo insolente del voyeur, sino, sobre todo, en ese dominio público que determina olores y afeites, tocados y cosméticos, el color de los labios y el matiz de la piel. A través de esa construcción social del cuerpo y su apariencia, los hábitos íntimos se someten a la norma exterior, y el lugar más privado deviene previsible, público y transparente»⁶⁷⁹.

La intimidad que ofrece el aseo se convierte en un espacio de privacidad y deleite para las mujeres. Es el único ámbito en el que pueden dedicar el tiempo al cuidado y conocimiento de su cuerpo ajenas a la mirada de los otros. Son la privacidad e intimidad los factores que convierten el baño no sólo en un lugar de higiene personal sino también un espacio en el satisfacer conductas penadas socialmente para las mujeres.

⁶⁷⁸ VIGARELLO, G. (1991): Ibid, p. 268.

⁶⁷⁹ FERNANDEZ-GALIANO, L. (2000), «Antes o después del baño: el placer y la higiene», en *El espacio privado: cinco siglos en veinte palabras*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 99.

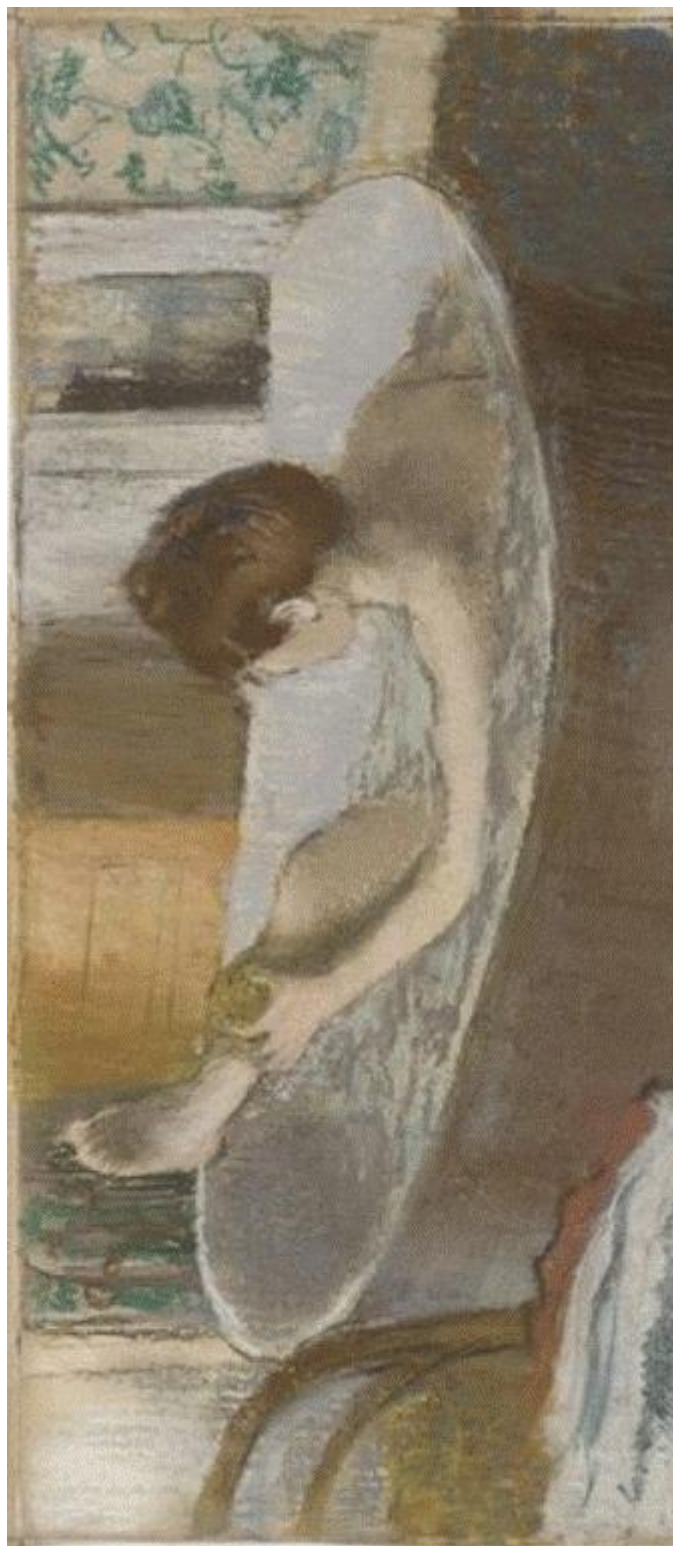
La lectura de libros prohibidos y el autodescubrimiento de su sexualidad como proyecta la obra de Stevens convierten el baño en un potencial espacio de transgresión. Las mujeres, despojadas de la indumentaria que las cataloga socialmente como «buenas burguesas», puedan dar rienda suelta a todo tipo de conductas «inapropiadas».

La presencia de las rosas blancas y el libro abierto en la composición de Stevens dota a la obra de un carácter sensual y transgresor que se aleja de la posible banalización de la vida burguesa que el artista realiza en otras de sus creaciones. El elemento omnipresente e invisible en *Le bain* es más una proyección de la moral burguesa, con su rígida división de espacios y roles sociales, que una muestra de su banalidad. La visión de la mujer sola, absorta en sus pensamientos y limpiando su cuerpo de las impurezas y la suciedad ejerce una gran atracción sobre el espectador masculino debido a dos razones fundamentales. En primer lugar, la exclusión de los hombres de las tareas de higiene que realizan las mujeres en sus baños convierte esta obra en un ejercicio de voyerismo sobre una actividad prohibida a la mirada masculina. Y, en segundo lugar, la fascinación y el temor que el discurso patristico vertió sobre el cuerpo femenino, al que calificó insistentemente como impuro, pecaminoso y contaminado, convierte la escena en un desafío a la moral cristiana.

Stevens exhibe una imagen cotidiana rodeada de un halo de transgresión (lectura del libro y disfrute de las rosas, símbolo de la sexualidad) y monstruosidad (el supuesto carácter impuro del cuerpo femenino que necesita purificarse).



En el baño, Pierre Bonnard (1907)



FEMME DANS SON BAIN S'EPONGEANT LA JAMBE, E. DEGAS (1883).
[MUJER EN LA BAÑERA ENJABONÁNDOSE LA PIERNA]

A finales de la década de 1870, el interés de Edgar Degas se orienta hacia la representación de mujeres desnudas captadas en actividades cotidianas e íntimas. El tratamiento estilístico que da a los cuerpos femeninos rompe radicalmente con la tradición clásica. Esta ruptura se plasma en la última exposición impresionista celebrada en 1886 en la que Degas presenta una extensa serie de obras que muestran a mujeres bañándose, lavándose, secándose y peinándose. En esta serie, Degas explota plenamente las capacidades expresivas de los tonos pastel para representar el cuerpo desde una perspectiva naturalista.

A pesar de la banalidad de las escenas y del prosaísmo de las actividades cotidianas, Degas logra proporcionar majestad a sus bañistas y transmitir verdad a las escenas. Esta obra muestra a una joven enjabonándose en la bañera. El elemento central de la escena es la pierna de la joven que sobresale del agua en un gesto espontáneo y natural. No hay ningún elemento que haga presuponer que el espectador asiste a un acto excepcional y en esta presunción radica el valor de la obra de Degas. El artista capta un momento fugaz y rutinario de la vida de una joven cuya cotidianeidad ignoramos pero que, a juzgar por el pobre mobiliario de la habitación, podría ser una de las prostitutas que nutren sus últimas series pictóricas. Degas plantea ante los ojos del espectador la naturalidad del cuerpo; un cuerpo femenino que se deshace de cualquier resto de inmundicia física, moral y sexual.

Degas sintió fascinación por la representación pictórica de las prostitutas. En la década de 1870, Degas realizó una serie de escenas de prostíbulos donde los cuerpos de las prostitutas rompen radicalmente con las formas ideales de las academias o de los desnudos clásicos. Sin embargo, no les atribuye una morfología estrictamente observada a partir de la realidad.

La imagen de estas mujeres se enmarca más en un estereotipo ampliamente extendido en el imaginario colectivo de la época. Las prostitutas eran vistas como criaturas con deformidades físicas, especialmente la gordura, debido a su ociosidad diurna, por oposición a los cuerpos fibrosos de las campesinas o de las obreras. Mediante la atención dedicada a algunos detalles corporales, Degas proporciona a esta serie una coloración que se aproxima a la naturaleza, y también a las fotografías pornográficas de entonces, que contienen una dimensión sexualmente explícita de los cuerpos. La severidad de la mirada de Degas no excluye una cierta ironía, tanto de cara a los clientes, captados en situaciones de grotesca dominación, como a las prostitutas a las que Degas parece mostrar una cierta compasión.

Las numerosas obras sobre los baños íntimos femeninos que surgen en el siglo XIX pueden analizarse desde diversas perspectivas siendo una de ellas su relación con el imaginario patristico de la «mujer impura». Aunque la representación de la impureza femenina se proyecta en el siglo XIX bajo los ideales morales de la mentalidad burguesa, su origen se remonta al discurso patristico impulsado por los Padres de la Iglesia a lo largo de la Edad Media, edificado, a su vez, sobre las supersticiones sobre la menstruación en el mundo grecorromano.

Uno de los textos referenciales sobre la impureza de la sangre menstrual es la inscripción de *Ptolemaida* hallada en el Alto Egipto y datada en el siglo I a.C.⁶⁸⁰.

«Los que entren en el santuario deben respetar las normas de purificación según las prescripciones siguientes. Por impureza procedente de su propia enfermedad o la de otra persona, 7 días; de una muerte, x días; de un aborto, ... x días; de una madre reciente que amamanta, x días; si se aparta del niño, 14 días; los hombres que tienen relación con una mujer, 2 días. Por la impureza procedente de un aborto, 40 días; aquella que ha dado a luz y amamanta, 40 días; pero si se aparta del niño, x días; por las

⁶⁸⁰ PEREA, S. (2008): «Prescripciones rituales sobre la impureza sexual de la mujer», *Collectanea Christiana Orientalia*, 5, p. 217-253.

menstruaciones, 7 días; tras las relaciones con un hombre 2 días y ella llevará una rama de mirto»⁶⁸¹.

Las prescripciones o prohibiciones de esta *lex sacra* son claramente de tipo sexual aunque no de manera exclusiva. Reglamenta y enfatiza la suciedad o impureza derivada de la sexualidad y de las relaciones sexuales: la enfermedad, y por tanto impureza, de un órgano sexual enfermo, la «suciedad» derivada de las relaciones entre parejas o la «suciedad» del fruto de esa relación, es decir el parto o el aborto. Explícitamente o entre líneas se colige que la impureza está producida por tres humores o líquidos expulsados por el cuerpo humano: el semen, la sangre (por menstruación natural o por aborto) y la leche nutricia materna.

El cristianismo recupera esta idea de impureza ritual de la menstruación y la sexualidad convirtiendo la sangre menstrual en una fuente de pecado o inmundicia femenina derivada de la caída edénica. La sangre menstrual convierte a las mujeres en seres impuros por naturaleza. No es extraño, por tanto, que la mayoría de los monstruos femeninos compartan su gusto por la sangre, ya sea mediante su ingesta (vampiras), a través de su observación tras provocar la muerte de sus víctimas (esfinges, gorgonas, etc.) o mediante su uso en actividades demoníacas (brujas y hechiceras).

Este carácter de impureza otorga a las imágenes artísticas que muestran a mujeres bañándose de un significado simbólico del que carece cualquier otra representación de una escena cotidiana. La composición de Degas no muestra simplemente a una joven enjabonándose en la intimidad del baño. La posición de la modelo, de espaldas al espectador, convierte a la joven en un rostro anónimo que dirige la mirada observante hacia la pierna que enjabona con fricción. Degas, de forma consciente o no, establece una relación simbólica entre la sexualidad de la joven, posiblemente una prostituta parisina, y la impureza asociada a su naturaleza femenina. Es una composición que contrasta con *Le bain*, de Alfred Stevens, en la que la ausencia de la propia acción de enjabonar el

⁶⁸¹ Traducción en CORTÉS, J.M. (ed.) (1999): *Epigrafitia griega*, Madrid, Cátedra, p. 150.

cuerpo otorga un halo de sensualidad y erotismo que en el caso de Degas está muy matizado.

La fascinación que despiertan en el imaginario del siglo XIX las representaciones de las odaliscas, meretrices, bañistas o ninfas muestra el gusto de los artistas por representar a unos tipos de mujeres que eran idealizadas como el reverso de la moral cristiana y su represión moral. El lado más oscuro de la naturaleza femenina que, bajo la belleza exterior, ocultaba la impureza, la degradación moral y la sexualidad castradora de Medusa.



Las bañistas, Auguste Renoir (1887)



LE PÉDICURE, EDGAR DEGAS (1873)

[LA PEDICURA]

Edgar Degas acomete la representación de las actividades cotidianas de la burguesía parisina bajo una perspectiva realista. La pedicura es un ejemplo de su gusto por el realismo artístico al mostrar una actividad íntima y sin artificios en la naturalidad de los entornos domésticos. La obra anticipa las obras posteriores de Degas centradas en la representación de mujeres burguesas en la toilette como la mencionada *Femme dans son bain s'épongeant la jambe* (1883).

Degas se convierte en un implacable testigo del cuerpo femenino, de la naturalidad de la desnudez humana y la intimidad burguesa. En esta obra aún se muestra alejado del tratamiento del cuerpo femenino que se observa en composiciones posteriores. El tema de esta pintura se centra en el cuidado del cuerpo femenino pero no ofrece una visión desnuda del cuerpo. La escena no se ambienta en el baño sino en una habitación adyacente, no obstante, todo parece indicar que la joven acaba de tomar un baño. Degas mantiene oculto el cuerpo de la joven, que contrasta con las mujeres maduras de sus obras posteriores, bajo una tela blanca que exalta su languidez. Un elemento marca la gran diferencia respecto a su serie de mujeres en la toilette: el cuidado del cuerpo no lo realiza la joven sino un hombre mayor que con atención realiza la pedicura.

No hay ningún elemento que permita establecer una relación entre la joven y el hombre. ¿Es su padre, un asistente o un médico? No hay contacto visual entre ellos y, sin embargo, la atención con la que el hombre acomete la acción hace suponer un vínculo íntimo. La languidez del cuerpo de la joven, casi inerte, hace suponer que es una mujer débil e incapaz de realizar las actividades higiénicas cotidianas. No obstante, su excesiva juventud podría ser el factor que le dificulta la realización de tales actividades. En este sentido, la obra marca la transición de Degas hacia su serie de mujeres adultas que muestra explícitamente la desnudez de mujeres maduras, independientes y conscientes de su cuerpo.

La composición de Degas se enmarca en el imaginario androcéntrico que encorseta a las mujeres en dos modelos de feminidad contrarios y antagónicos: el modelo del ángel del hogar, en el que se encuadra la obra de Degas, y el modelo de la «mujer caída». Todas las mujeres que no se ajustan a los patrones dictados por el primer modelo pasan a considerarse mujeres caídas, es decir, mujeres que debido a sus conductas inmorales constituyen el reverso de lo que toda mujer burguesa debe ser (educada, fiel, frágil, esposa, madre y cuidadora).

Esta dicotomía está muy clara en la Inglaterra victoriana, y así se ve en la narrativa inglesa de la época, pero la corriente ideológica en la se encuadra esta confrontación surge como fruto de una realidad que tiene lugar a nivel europeo. De modo que muchos de los modelos de feminidad que brinda la literatura victoriana se pueden extrapolar con facilidad a la situación de otros países europeos.

La primera pregunta que se podría hacer es ¿por qué aparecen específicamente estos modelos femeninos? Podríamos remontarnos seguramente a modelos medievales o incluso anteriores, pero si se analiza específicamente la situación de las mujeres en el siglo XIX, resultan esenciales los manuales de conducta femeninos. En la Europa del XIX, durante el proceso de emergencia de la burguesía, se difunden unos manuales de conducta que forman parte del proyecto educativo general y que tienen como misión contribuir a la feliz inserción de las mujeres en las clases medias⁶⁸². Estos manuales pretenden educar a las mujeres e insertarlas en la dominante clase media de la época. Pero esta afirmación también se puede reformular diciendo que, en realidad, el efecto de estos manuales era el de adaptar a las mujeres a la ideología dominante, que no sólo es la de la clase media, sino que es la de los hombres de la clase media, con el objetivo de controlarlas más fácilmente.

Las mujeres, para ser parte integrante de sociedad burguesa, deben ser sumisas y estar dedicadas a sus esposos porque, de acuerdo a la

⁶⁸² WATT, G. (2000): *The Fallen Woman in the Nineteenth Century English Novel*. London, Croom Helm

mentalidad dominante, «las mujeres sólo pueden justificar su presencia en la tierra mediante su dedicación a los otros; a través de la modestia deliberada, el deber y el sacrificio que ella descubrirá la identidad y la razón de ser de la que, por sí misma, se ven privadas»⁶⁸³. Otro elemento importante en la definición de las mujeres era su restricción al ámbito doméstico, al espacio privado del hogar, dejando la esfera pública como un dominio de los hombres: «la casa, un atributo femenino por así decirlo, rodea a la mujer digna de ese nombre donde quiera que se encuentre»⁶⁸⁴. Por último, un rasgo de vital importancia era la asexualidad de las mujeres. Es decir, las «buenas mujeres» no podían gozar del sexo:

«En cuanto a su papel en la relación sexual, que se ve tan solo en su función reproductiva, está ‘casi limitado a sufrir la intromisión del órgano copulador masculino’. La visión deshumanizada del acto sexual, así como la noción de decoro, limita la activa participación femenina en la relación hombre-mujer. Ternura pero no pasión es lo que se espera de la esposa modesta y decente. La única pasión santificada y permitida a la mujer era el amor maternal. La asexualidad era característica primordial del así llamado ángel del hogar en quien no era posible albergar este tipo de pasión. Justamente en este rasgo radicaba la analogía de la mujer y el ángel. (...). La sexualidad femenina fue relegada a las mujeres de clases más bajas o, cuando se presentaba en la burguesía, era considerada como un caso patológico»⁶⁸⁵.

Por definición, toda mujer que se entregaba a la pasión, que se salía del ámbito privado de la casa, o que no guardaba la promovida sumisión y dedicación al esposo, se apartaba, pues, del modelo de ángel del hogar para convertirse convertía en una «mujer caída».

El éxito del modelo de ángel hogar, con una iconografía propia de la que esta composición de Degas forma parte, sólo pudo producirse en el siglo XIX. De las argumentaciones excesivamente teológicas sobre la

⁶⁸³ BASCH, F. (1994): *Relative Creatures: Victorian Women in Society and the Novel, 1837-67*, London, Allen Lane.

⁶⁸⁴ BASCH, F. (1994): *Ibid.*

⁶⁸⁵ QUISPE-AGNOLI, R. (1998): «De la mujer caída al ángel subvertido », *Bulletin of Spanish Studies* 75.3, p. 337-54.

imperfección de las mujeres se pasa a una argumentación más antropológica: el ser pecador y el débil ya no lo son tanto las mujeres como los hombres. Las mujeres empiezan a ser conceptuadas como sujetos moralmente superiores; ángeles débiles física y espiritualmente pero superiores en el ámbito de la moralidad. Sin embargo, esta visión de la feminidad burguesa se sigue cimentado en la tradición, puesto que la superioridad de las mujeres procede de su naturaleza abnegada, su capacidad de amar, perdonar y consolar.

Las naciones europeas, imbuidas del espíritu liberal y nacionalista de la Primavera de los Pueblos, adoptan a las mujeres como bandera o estandarte de su proyecto modernizador. La moralidad, la virtud y los deberes nacionales se encarnaban simbólicamente en el cuerpo y moralidad de las mujeres. Cimentar las identidades nacionales era el fin político que miraba a las mujeres como constructoras del alma y la conciencia nacional⁶⁸⁶.

El cambio de representaciones y de imágenes sobre las mujeres también puede observarse en argumentaciones científicas. Ya no era la voluntad divina y el pecado de las mujeres lo que marcan su destino; en adelante, tendrá mayor peso el determinismo biológico. El siglo XIX marcado por el desarrollo de ciencias positivistas lleva a que sea la naturaleza de su cuerpo la que marque una función social y cultural a las mujeres. Escritos de diverso orden coinciden en que la naturaleza moral y la constitución mental y física de las mujeres les asignan su función cultural. El discurso político enfatiza su capacidad para estar en el interior del espacio doméstico desempeñando la economía de los cuidados sobre sus padres, maridos e hijos, no por ser pecaminosa, sino por ser la única capaz de crear y fomentar una sociedad con una nueva moral.

La argumentación que se extiende durante el siglo XIX siempre hablará de la mujer como el ángel del hogar, el alma de la familia, la contraria complementaria del hombre. Su trabajo se proyecta como

⁶⁸⁶ DUBY, G. y PERROT, M. (1993): *Historia de las mujeres. El Siglo XIX: la ruptura política y los nuevos modelos sociales*. Madrid, Ediciones Taurus.

relacional, administrativo, emotivo, educativo y supervisor, más que como comercial o político. Por tal razón las mujeres de sectores populares empiezan a ser tachadas de «desnaturalizadas» porque descuidan su casa, sus hijos y su marido para desempeñar su trabajo extra doméstico en las fábricas y mercados.

La composición de Degas subraya las cualidades del ángel del hogar: debilidad física, fervor espiritual y asistencia masculina. Degas no ofrece una visión monstruosa de la naturaleza femenina porque la imagen no incide en el supuesto carácter castrador, sexual y pecaminoso observable en otras creaciones artísticas. Pero la iconografía del ángel del hogar, al exaltar el carácter espiritualmente sobrenatural de la naturaleza femenina, acerca a las mujeres los ángeles, a seres pertenecientes a un mundo incomprensible desde un punto de vista racional; a una especie de «bellas muertas», inanimadas, permanente recluidas y consumidas en una espiritualidad interior de la que el escritor Edgar Allan Poe ofrece una imagen literaria paradigmática en su cuento *Berenice* (1835).



Las bañistas, Paul Cézanne (1900-1905)

ITINERARIOS MUSEÍSTICOS

En este epígrafe se enumera el catálogo de imágenes desglosado según la institución museística de procedencia. Todas las obras formaban parte de las colecciones permanentes de los museos analizados a fecha de 2012 y 2013.

Museo del Louvre.

Bajo el Imperio de Satán:

El té, William van Mieris (1680).

La fortuna de la Buena Ventura, Nicolas Regnier (1626).

Deformidad, Muerte y Castración:

Clitemnestra sonámbula, Henry Fuseli (1825)

Eva, Prima, Pandora, Jean Cousin el Viejo (1550).

Medea furiosa, Eugène Delacroix (1862).

El Juicio de Paris, Jean Antoine Watteau (1718).

El pecado o la perversidad. Eros y Thanatos:

Venus de pie en un paisaje, Lucas Cranach (1539).

Davis y Betsabé, Jan Massys (1562).

Hércules y Onfale, Peter Paul Rubens (1602).

Cuerpos fragmentados y cuerpos tóxicos:

Reunión en un cabaret, Valentin de Boulougne (1625).

Los tramposos, George La Tour (1635).

El exotismo y la barbarie. La extranjera:

Mujeres de Argel en su apartamento, Eugène Delacroix (1834).

Muerte de Sardanápalo, Eugène Delacroix (1827).

Interior del harem, Jean Auguste Dominique Ingres (1828).

El baño turco, Jean Auguste Dominique Ingres (1862).

La Odalisca, François Boucher (1745).

La pagana. El erotismo mitológico:

Flora, Paris Bordon (1540).

Venus y las Gracias sorprendidas por un mortal, Jacques Blanchard (1631).

La riqueza, Simon Vouet (1640).

Venus marina, Théodore Chassériau (1838).

La mujer fálica:

Atenea expulsa los vicios del Jardín de la Virtud, Andrea Mantegna (1502).

Juana de Arco en la coronación de Carlos VII, Jean Auguste Dominique Ingres (1855).

Diana cazadora, Escuela de Fontainebleau (1550).

La mayoría de edad de Luis XIII, Peter Paul Rubens

Museo de Orsay.

Bajo el Imperio de Satán:

Macbeth y las tres hechiceras, Théodore Chassériau (1855).

La maga, Narcisse Díaz de la Peña (1880).

Deformidad, Muerte y Castración:

El enigma, Gustave Doré (1871).

La Guerra, Henri Rosseau (1894).

Antes de la operación, Henri Gervex (1887).

El pecado o la perversidad. Eros y Thanatos:

El origen del mundo, Gustave Courbet (1866).

Mujer tendida sobre una cama o La indolente, Pierre Bonnard (1899).

Mujer desnuda con perro, Gustave Courbet (1861).

El caballero de las flores, Georges Rochegrosse (1894).

Almuerzo sobre la hierba, Edouard Manet (1863).

Cuerpos fragmentados y cuerpos tóxicos:

- Rolla*, Henri Gervex (1859).
- La bebedora de absenta*, Pablo Picasso (1901).
- En el café*, Edgar Degas (1873).
- Jane Avril bailando*, Toulouse Lautrec (1864).
- El circo*, George Seurat (1890).
- Las planchadoras*, Edgar Degas (1884).
- Madame Jeantaud frente al espejo*, Edgar Degas (1875).

El exotismo y la barbarie. La extranjera:

- La odalisca recostada*, Benjamin Constant (1870).
- Thamar*, Alexander Cabanel (1875).
- Serimamis construyendo Babilonia*, Edgar Degas (1865).
- Olimpia*, Edouard Manet (1863).
- Vairumati*, Paul Gauguin (1897).

La pagana. El exotismo mitológico:

- Júpiter y Antíope*, Jean Auguste Dominique Ingres (1851).
- Diana*, Jules Élie Delaunay (1872).
- Nacimiento de Venus*, Alexandre Cabanel (1863).
- Las oréades*, William Bouguerau (1902).
- Romanos en la decadencia*, Thomas Couture (1847).

La mujer fálica:

- Safo*, Théodore Chassériau (1849).
- Princesa Sabra*, Edward Burne-Jones (1865).
- El globo*, Pierre Puvis de Chavannes (1870).
- Séverine*, Louis Welden (1895).

La impureza femenina:

- El tepidarium*, Théodore Chassériau (1853).
- La casta Susana*, Jean-Jacques Henner (1864).
- El baño*, Alfred Stevens (1867).
- Mujer en el baño enjabonándose la pierna*, Edgar Degas (1883).

La pedicura, Edgar Degas (1873).

Centro de Arte George Pompidou.

Bajo el imperio de Satán:

La pequeña maga, Georges Rouault (1949).

La pitia, André Masson (1943).

Deformidad, Muerte y Castración:

Mujer orinando, Pablo Picasso (1965).

La polilla, Balthus (1959).

El pecado o la perversidad. Eros y Thanatos:

Alice, Balthus (1933).

El toilette de Cathy, Balthus (1933).

Cuerpos fragmentados y cuerpos tóxicos:

Recuerdos de una galería de Bruselas, Otto Dix (1920).

La muñeca, Hans Bellmer (1935).

Nini, la bailarina del Folies Bergères, Kees van Dongen (1907).

El exotismo y la barbarie. La extranjera:

El chal español, Kees van Dongen (1913).

La argelina, Henri Matisse (1909).

La rumana del vestido rojo, Félix Vallotton (1925).

La mujer fálica:

Retrato de la periodista Sylvia von Harden, Otto Dix (1920).

Museo del Prado.

Bajo el imperio de Satán:

Vuelo de brujas, Francisco de Goya (1797).

Deformidad, Muerte y Castración:

Salomé, Tiziano (1550).

El pecado o la perversidad. Eros y Thanatos:

Maja desnuda, Francisco de Goya (1795-1800).

Adán y Eva, Alberto Durero (1507).

Cuerpos fragmentados y cuerpos tóxicos:

La historia de Nastagio degli Onesti, Botticelli (1483).

La pagana. El exotismo mitológico:

Las tres Gracias, Peter Paul Rubens (1636).

La pequeña bacanal, Nicolas Poussin (1625).

La impureza femenina:

Desnudo femenino o Al salir del baño, Eduardo Rosales (1869).

Museo Centro de Arte Reina Sofía.

Deformidad, Muerte y Castración:

El gran masturbador, Salvador Dalí (1929).

El pecado o la perversidad. Eros y Thanatos:

Chica de vida alegre, chez Suzy, de espaldas, delante del espejo, Brassai (1933).

Sonia de Klamery, Hermenegildo Anglada (1913).

Fotografía de moda, Man Ray (1937)

El pecado, Julio Romero de Torres (1931).

Cuerpos fragmentados y cuerpos tóxicos:

El violín de Ingres, Man Ray (1924).

Maniquí, Man Ray (1938).

Las vitrinas, José Guitérrez Solana (1910).

La muñeca, Hans Bellmer (1934).

El exotismo y la barbarie. La extranjera:

Sonia de Klamery de pie, Hermen Anglada Camarasa (1913)

Manola, Julio Romero de Torres (1900-1910)

Andares gitanos, Hermen Anglada Camarasa (1902)

La mujer fálica:

Tertulia, Ángeles Santos (1911)

Chica de vida alegre, jugando al billar ruso. Bvd. Rochechouart, Montmartre, Brassai (1933)

CONCLUSIONES

El trabajo de investigación analiza cómo el patriarcado sanciona todas aquellas conductas o valores que no se ajustan a los modelos androcéntricos de feminidad categorizando tales conductas como “fenómenos monstruosos” en la medida en que cuestionan y vulneran la normativa patriarcal. El imaginario medieval personificó el paradigma de monstruosidad femenina o mujer desobediente en el estereotipo de la bruja. La investigación muestra la pervivencia del paradigma medieval de perversidad femenina, configurado en los tratados demonológicos, en la modernidad a través de las reelaboraciones llevadas a cabo por la literatura y especialmente el arte de los siglos XIX y XX.

Partiendo de los objetivos de la investigación detallados en la introducción, se pueden resumir las conclusiones de la investigación en los siguientes puntos:

1.- El patriarcado proyecta una visión de la feminidad en la que todas aquellas mujeres que no se ajustan a los ideales históricos de obediencia y sumisión son categorizadas como “sujetos monstruosos”. Una categorización que, trasladada al ámbito simbólico mediante sutiles procesos de aculturación, moldean las identidades femeninas y las formas en que las mujeres se ven y se perciben a sí mismas.

En la medida en que el patriarcado sanciona todas aquellas actitudes, pensamientos y comportamientos que pueden hacer peligrar los cimientos del sistema social, la deslegitimación de la transgresión social se convierte en el objetivo prioritario de una estructura política, social e ideológica permanentemente cuestionada. En este sentido, los avances sociales e ideológicos de las mujeres siempre han sido y son respondidos de una manera autoritaria y represiva por parte del Estado erigido sobre principios patriarcales. La Baja Edad Media constituye un ejemplo paradigmático de esta dialéctica sancionadora de las transgresiones femeninas si se considera que la persecución contra la comadronas, bajo la acusación de brujería, los intentos de reclusión de las órdenes religiosas femeninas y los supuestos políticos, sociales e ideológicos planteados por

la Querella de las Mujeres constituían una amenaza para el status quo patriarcal.

2.- La consideración de las Baja Edad Media como el periodo paradigmático en el que se gesta el concepto de monstruosidad femenina se debe que es en los siglos XV y XVI cuando se perfila el ideal de bruja o mujer desobediente que ha llegado hasta la modernidad. Aunque los mitos grecorromanos legaron diversos estereotipos de bruja o hechicera como Circe o Hécate, ninguno de ellos ha logrado la pervivencia en el imaginario moderno de la bruja medieval.

El paradigma de bruja que proyectan los discursos demonológicos se sustenta en una serie de roles transgresores que cuestionan los ideales de feminidad impuestos por el patriarcado. Los tratados, y especialmente el *Malleus Maleficarum*, subrayan el carácter monstruoso de las brujas por su vulneración de los ideales de feminidad: las brujas son mujeres solas, sin hijos, con unos conocimientos específicos sobre el cuerpo femenino que podrían cuestionar el saber médico que se concentra en las universidades (espacios exclusivamente masculinos) y crean redes de encuentro y solidaridad femenina deslegitimados patriarcalmente bajo la demonización de aquelarres. El sistema social aísla y estigmatiza todas aquellas manifestaciones, actitudes y comportamientos que se escapan de la norma porque todo aquello que es “diferente” representa una amenaza para el estatus social. Y las brujas constituyen el paradigma de la “mujer diferente o monstruosa”.

Lo monstruoso se erige como una categoría simbólica y estética que vulnera el orden moral socialmente institucionalizado. Los monstruos son complejas manifestaciones de todos aquellos comportamientos, actitudes y pulsiones reprimidas culturalmente en virtud de un pacto social que subordina la libertad individual frente al mantenimiento de un orden social y moral. Es todo aquello que se encuentra reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Es la anulación de la diferencia en tanto que los “otros” vulneran la universalidad de las leyes morales y cuestionan la pervivencia del sistema. En este sentido, la categoría de lo monstruoso sólo

tiene sentido en relación a lo que el sistema ha instaurado como lo “no monstruoso”, estableciéndose una relación simbiótica entre el transgresor y el conjunto social que, en última instancia legitima la autoridad del sistema.

Lo monstruoso está íntimamente ligado al miedo y ese miedo a la alteridad constituye uno de los pilares básicos que originan el rechazo social ante el potencial femenino. El temor a la categoría de lo femenino y el cuestionamiento crítico que se deriva de la transgresión convierte a las mujeres desobedientes, y en especial a las brujas, en el monstruo o chivo expiatorio bajo el que ocultar y redefinir las propias deficiencias del sistema social. Es la feminización del monstruo o la deformación de la feminidad.

3.- El imaginario patriarcal ha cosificado históricamente a las mujeres en el arte y los mitos como representaciones de la perversidad, la carnalidad y el pecado siendo en el ámbito simbólico donde el patriarcado ha desencadenado su resistencia más feroz contra las mujeres. La subordinación socioeconómica femenina, que ha mantenido a las mujeres encadenadas en rol androcéntrico de “esposa y madre”, no habría sido posible sin la aceptación y naturalización inconsciente de ambos roles sociales por parte de las propias mujeres. Es la “biologización” de la cultura lo que se esconde bajo los múltiples recursos simbólicos diseñados por el sistema patriarcal para interiorizar unas identidades de género forjadas socioculturalmente. La ausencia de un sustrato biológico innato fuerza la construcción de un imaginario colectivo en el que los símbolos, mitos y fantasías adquieren un significado normativo que debe “naturalizar” las diferencias que la cultura patriarcal establece entre ambos sexos. El universo simbólico adquiere un papel clave en la somatización de las relaciones de dominio naturalizando unas identidades impuestas por y desde la cultura.

El arte se convierte en uno de los principales medios de aculturación a través del cual vehicular los mitos, símbolos y fantasías que denigran lo femenino y refuerzan la primacía del falocentrismo. La deformación de la

naturaleza femenina y su percepción como fenómeno vinculado al pecado y a la transgresión, entendida ésta como una vulneración de la normativa patriarcal, convierte a las brujas, hechiceras, prostitutas o Amazonas en la encarnación de todos los peligros de la naturaleza femenina desde una perspectiva androcéntrica. La deslegitimación de las mujeres a través de la representación monstruosa de su transgresión se convierte en la principal estrategia de desautorización femenina.

La tradición patrística, sobre la base del imaginario grecorromano, recrea un imaginario femenino en el que las mujeres encarnan el pecado y la caída edénica debido a su supuesta inclinación natural hacia los asuntos diabólicos. Así, recogiendo el legado de Pandora, Casandra, Medea o la Lilith babilónica, el discurso patrístico medieval forja un ideal de feminidad que bascula entre dos modelos antagónicos: la buena esposa, encarnada en la figura bíblica de María, y la “antimujer” o transgresora cuyo referente más inmediato es Eva.

Eva, pecadora por excelencia, personifica la sexualidad, la lascivia y la imperfección femenina de acuerdo a una heterodesignación de los pecados que asigna a las mujeres la mayoría de las inclinaciones o transgresiones de carácter sexual y diabólico. La visión de la sexualidad en la Edad Media se perfila como un fenómeno pecaminoso en el que el control de la sexualidad femenina se convierte en un objetivo prioritario.

Desde una perspectiva androcéntrica y medieval las mujeres son una proyección de la vertiente animal del ser humano; una animalidad que se encarna en un cuerpo seductor, deseable y voraz. La corporalidad de las tentaciones femeninas constituye el rasgo definitorio de los pecados de las mujeres y es, a través de ese cuerpo insaciable, por el que Eva muerde la manzana. Ella es quien tiene el apetito, el deseo, la boca, la carnalidad y el ansia de acercarse a la sabiduría prohibida del Árbol de la Ciencia. Es el reverso de un Adán pasivo, asexual y sumiso ante la divinidad, que representa la dicotomía entre el orden y el caos, la cultura y la naturaleza, lo masculino y lo femenino, en definitiva el logos y el phatos. Siguiendo el discurso patrístico medieval, cuando el pensamiento escolástico plantea la

ausencia de alma en las mujeres, no está esbozando una hipótesis filosófica sino una afirmación en un discurso de polaridades maniqueas que codifica a las mujeres en cuerpos impuros e imperfectos.

El concepto de impureza está históricamente asociado a la naturaleza femenina desde tiempos ancestrales. Las tradiciones hebreas y cristianas fomentan la proyección de las mujeres como sujetos de naturaleza imperfecta e impura capaces de “contaminar” la virilidad y reducir las capacidades sexuales y vitales de los hombres. El temor freudiano a la “contaminación” del hombre a través de las relaciones sexuales está en la bases del concepto de impureza femenina que a lo largo de la Edad Media encontrará el respaldo teórico de numerosos tratados sobre el cuerpo y la sexualidad femenina, Ambos han despertado el temor androcéntrico de la castración. La simbología de las mujeres como castradoras de la masculinidad y la percepción de la feminidad como una negación y mutilación de la virilidad despertó al mismo tiempo el deseo y el temor masculino hacia la sexualidad de las mujeres. La Edad Media va a incorporar este miedo masculino a la imaginería simbólica patriarcal reelaborando el viejo mito de la vagina dentata. El deseo de ser poseídos por mujeres sexualmente activas y el temor a ver mermada su masculinidad -mito de la vagina dentata- impulsa una redefinición de la sexualidad femenina que bascula entre ambas pulsiones primarias, el deseo hacia lo femenino y el temor hacia la sexualidad castradora. El sentimiento de castración va íntimamente ligado al deseo sexual, de la misma manera que el monstruo causa temor por personificar todo aquello que es socialmente indeseable, vulneración de la norma- pero individualmente deseado, realización de los deseos y pulsiones. La atracción por lo monstruoso puede ser entendida como el retorno al estado de naturaleza, la recuperación de lo reprimido y la proyección de los deseos sublimados.

El androcentrismo medieval traza una línea indivisible entre el concepto de impureza y la naturaleza femenina que refuerza la visión de las mujeres como seres de segundo orden y cercanos al estado de animalidad. Las descripciones del deseo sexual femenino y su vinculación

simbólica con la serpiente teje una red de simbolismo que legitima la subordinación de las mujeres en la medida en que se encuentran más cercanas al estado de naturaleza que al estado de la cultura, desorden/orden, naturaleza/cultura.

Las estrategias de deslegitimación femenina que proyectan las estructuras políticas y eclesiásticas responden, históricamente, a la necesidad androcéntrica de salvaguardar aquellos mecanismos que perpetúan la posición hegemónica del patriarcado como sistema de dominio. Si se considera que toda reacción va precedida de una acción, la deslegitimación que padecen las mujeres a finales de la Edad Media - persecuciones de brujas, intentos de reclusión de los movimientos místicos femeninos y el recrudecimiento de la visión patrística de las mujeres- puede analizarse como una respuesta simbólica y social frente la transgresión que supone la Querella de las Mujeres, las nuevas formas de espiritualidad femenina y los movimientos heréticos que condenen a las mujeres un mayor protagonismo.

4.- El temor a que las mujeres transgredan los límites permitidos a su género desencadena un complejo proceso de demonización dirigidos a legitimar los procesos de represión y control social de las mujeres a partir fundamentalmente del siglo XIV. La demonización de las mujeres como una estrategia de desautorización surge en la Baja Edad Media. En el siglo XV el discurso teológico sitúa la brujería como una de las grandes preocupaciones eclesiásticas. La promulgación de la bula *Summis desiderantus affectibus* de Inocencio VIII promulgada en 1484, la publicación del *Malleus Maleficarum* y la aceptación del aristotelismo cristiano recrudecen la percepción de las mujeres como seres naturalmente inclinados al mal y a los asuntos diabólicos. Aunque el miedo a la brujería no estuvo tan arraigado en los reinos hispánicos como en otros países europeos, la representación de las mujeres como seres de naturaleza demoníaca, la persecución de las tradiciones paganas y la reacción eclesiástica contra los movimientos heréticos recrudecieron el discurso misógino hasta su institucionalización en el Concilio de Trento.

La radicalización del pensamiento eclesiástico que se condensa en los tratados demonológicos, especialmente en el *Malleus Maleficarum*, recupera la imagen de las mujeres como seres demoníacos y catalizadores del diablo en unan estrategia de desautorización que deslegitima el cuerpo, la sexualidad y los saberes femeninos con una doble finalidad: frenar su incipiente visibilidad social y condensar en la naturaleza femenina los miedos androcéntricos ante la fragmentación de la unidad de la Iglesia y la crisis de la sociedad feudal. Las mujeres se convierten en el chivo expiatorio de un proceso androcéntrico que busca mantener la subordinación de las mujeres mediante su demonización en el orden simbólico.

La aceptación de la demonología cristiana desata una fascinación, producto del terror y la curiosidad, que sitúa al diablo en un lugar central del orden simbólico medieval. La demonización de la naturaleza femenina no puede entenderse sin el auge de la demonología a finales del Medievo. El demonio constituía una verdadera obsesión para las mujeres y hombres de la Edad Media y era alimentada por las descripciones de predicadores y teólogos que alentaron la imaginación popular y propiciaron la creencia de los pactos diabólicos. El demonio era el punto de referencia al que se acudía para explicar todo aquello que carecía de una explicación racional, desde condiciones climatológicas adversas hasta malas cosechas, el padecimiento de enfermedades y el nacimiento de niñas y niños con deformidades físicas. Es en los siglos XIV y XV cuando los tratados de demonología inundan Europa y es el momento en que se impulsa la demonización de la naturaleza femenina que impregna todas las manifestaciones artísticas difundiendo la imagen de un nuevo Satán con cuerpo femenino.

La divulgación del estereotipo de la bruja medieval en los tratados demonológicos, sus supuestas inclinaciones hacia los asuntos diabólicos, sus conocimientos herborísticos, su sexualidad excesiva y su capacidad de seducción y castración configura el paradigma de la mujer transgresora o monstruo femenino por excelencia. La bruja medieval encarna lo fascinante y lo temeroso de la naturaleza femenina, el eros y el pathos de

una visión esencialista y patriarcal de la sexualidad de las mujeres que pervive en el imaginario occidental en las figuras de las vampiras, las prostitutas y las femme fatale.

La finalidad de la deslegitimación del saber empírico y el cuerpo femenino que impuso el discurso demonológico medieval fue invisibilizar la proyección pública de las mujeres en un momento histórico en el que el sistema patriarcal debe hacer frente a varias amenazas que cuestionan sus cimientos ideológicos, políticos, sociales y religiosos: la Querrela de las Mujeres, la rivalidad del empirismo femenino frente al saber médico universitario, la emergencia de movimientos heréticos que amenazan la unidad de la Iglesia, las nuevas formas de espiritualidad femenina y la crisis del sistema feudal. Para eliminar su influencia progresiva en el ámbito público, el patriarcado recurre no sólo a la persecución del saber femenino sino que, además, deforma la identidad social de las sanadoras, curanderas y parteras a través de un complejo proceso simbólico que les convierte en “monstruos femeninos”. De esta manera, el cuerpo y los saberes empíricos quedan estigmatizados como elementos monstruosos y diabólicos capaces de alterar el orden social y desestabilizar el sistema.

5.- La relectura desde una perspectiva crítica y feminista de la literatura de terror del Romanticismo Negro señala la pervivencia de los mitos misóginos medievales (vagina dentata) en la modernidad. Uno de los monstruos femeninos con mayor presencia en el imaginario moderno es la vampira. Desde los mitos griegos de las lamias o empusas hasta las vampiras erotizadas del cine de terror de los años setenta, han protagonizado miles de novelas, cuentos, películas y comics. Aunque el perfil de las vampiras ha evolucionado a lo largo de los siglos, mantienen intactos sus rasgos esenciales: atracción por la sangre, ausencia de instinto maternal, animalidad, lesbianismo y una sexualidad devoradora.

La trascendencia de las vampiras en el imaginario moderno no hubiera sido posible sin las continuas reelaboraciones del mito vampírico que se han sucedido a lo largo de los siglos. Cada tiempo histórico ha fraguado un icono de vampira o *femme fatale* de acuerdo a la mentalidad

patriarcal vigente en cada momento. Las vampiras se convirtieron en iconos literarios de perversidad fundamentalmente desde mediados del siglo XVIII para desplegar sus verdaderas armas de poder y seducción en el siglo XIX. Las vampiras, *femme fatale* demonológicas e hipersexualizadas que juegan con la ambivalencia entre Eros y Thanatos, proyectan la sexofobia de un siglo en constante transformación. Ya entrado el siglo XX, el cine será el medio audiovisual que más influirá en la divulgación de una iconografía vampírica basada en una erotización posmoderna que crea el estereotipo de la *vamp*.

El análisis global de la deconstrucción y reconstrucción de las vampiras en el siglo XIX desde el ámbito literario, por ser ésta la esfera que determinará la imagen de gran parte de los monstruos femeninos que nos ha legado el arte del siglo XIX. Aunque la novela *El Vampiro* (1819), de John Polidori, constituye el punto de inflexión en la imaginería de las vampiras popularizándolas como iconos de los relatos de terror tan en boga en el siglo XIX, *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu y *Drácula* (1897) de Bram Stoker son las principales fuentes literarias de las que se nutre el arte del siglo XIX para modelar el icono moderno de la *femme fatale*, su relación con el mito de la vagina dentata, su hipersexualización, sus implicaciones con el concepto de castración y su proyección como subversiones de los roles de género victorianos.

Drácula refleja el temor victoriano a los efectos de la colonización o aculturación por parte de “los otros”. El colonialismo británico y su hegemonía política, social, económica y cultural en la Europa del siglo XIX sitúan al imperio victoriano en una posición privilegiada en la que todo aquello que no se ajusta a la moral británica es considerado como monstruoso, transgresor o extranjero. La novela de Bram Stoker transgrede la moral británica en la medida en que cuestiona la represión de la sexualidad impuesta por la moral victoriana. Sin embargo, hay un aspecto de la novela que no ha sido totalmente explorado: el miedo a la sexualidad femenina y la relación de ésta con el carácter castrador del mito de la vagina dentata.

Bram Stoker escribió *Drácula* en un siglo marcado por notables transformaciones sociales que incluyeron la creciente independencia de las mujeres gracias a su progresiva incorporación al mercado laboral de la mano de la segunda revolución industrial. Stoker recrea un universo literario en el que las vampiras se convierten no sólo en el arquetipo de la “antimujer” desde una perspectiva victoriana (ausencia de instinto maternal y sexualidad lujuriosa) sino que, además, alerta sobre los peligros de la *Nueva Mujer*; la mujer trabajadora que, según la mentalidad victoriana, subordina la maternidad y el matrimonio a su libertad individual. Stoker reproduce la misma dinámica vista en la ficción bajomedieval en la que los personajes de ficción recrean los peligros de las transformaciones morales que se suceden en diversos periodos históricos. Si las brujas bajomedievales proyectan los peligros inherentes a los saberes femeninos, las vampiras de Stoker alertan sobre los riesgos que conlleva la modernidad para el mantenimiento del *satus quo* patriarcal.

La revisión crítica de *Drácula* muestra la supervivencia del mito de la vagina dentata en el imaginario europeo del siglo XIX con una finalidad explícitamente sancionadora. Como señala Judith Butler, “en un lenguaje patriarcal, en un lenguaje falocéntrico, las mujeres constituyen lo irrepresentable. En otras palabras, las mujeres representan el sexo que no puede ser pensado, la opacidad y la ausencia lingüística”. La sexualidad femenina no se verbaliza tan explícitamente como la sexualidad masculina. Por lo tanto, es el temor masculino a la naturaleza salvaje e irrepresentable de las mujeres lo que lleva a la utilización de metáforas visuales y lingüísticas para representar la sexualidad femenina en términos de castración.

En *Drácula*, los atributos físicos asociados al mito de la vampira son los colmillos y los labios proyectados como instrumentos de penetración sexual. Ambos elementos, símbolos a su vez del carácter animal y salvaje de la sexualidad femenina, pueden interpretarse como una reelaboración moderna del mito de la vagina dentata; máxime si se tiene en cuenta que cinco de los seis vampiros que aparecen en la novela

son femeninos y que el único varón, el conde Drácula, exhibe características atribuidas socialmente a ambos géneros.

La visión castradora, devoradora y lujuriosa de las femme fatale que lega la literatura vampírica del siglo XIX, a medio camino entre la recuperación del discurso patrístico y la demonización de la Nueva Mujer, constituye la principal fuente literaria sobre la que se conforma la iconografía del monstruo femenino de finales del siglo XIX y principios del XX. La interrelación entre la iconografía de las femme fatale y los mitos vampíricos se percibe con claridad en las representaciones artísticas de las esfinges, sirenas, vampiras, arpías etc., es decir, en las creaciones puramente monstruosas de las femme fatale. Un imaginario sanguinario, castrador y sexual que impulsa un universo simbólico en el que las mujeres que no se ajustan a los ideales de feminidad patriarcales son percibidas como seres monstruosos desde una perspectiva no sólo conductual sino también, en ocasiones, física (deformidad y presencia de rasgos zoomorfos)

6.- El arte es uno de los medios de aculturación que más ha contribuido a difundir el imaginario patriarcal proyectando diferentes visiones del paradigma de la mujer monstruosa o mujer desobediente. A partir del estereotipo de la bruja medieval, personificación de la carnalidad, sexualidad y lujuria, el arte nos ha legado diferentes reelaboraciones del mito de la vagina dentata: desde las ilustraciones brujeriles de Hans Baldung hasta las mujeres andróginas de Otto Dix.

El catálogo de imágenes muestra la pervivencia de la visión medieval de la carnalidad y perversidad femenina en la modernidad, fundamentalmente en el siglo XIX, bajo el influjo del Romanticismo Negro. Autores como Delacroix, Gustave Courbet, Ingres, Balthus, Otto Dix, Man Ray o Hans Bellmer entre otros muchos mantienen vivo el paradigma de la femme fatale a través de un imaginario androcéntrico plagado de prostitutas, bebedoras de absenta, mujeres fálicas, odaliscas y brujas; un orden simbólico que en plena Segunda Revolución Industrial continúa

sancionando conductas femeninas capaces de cuestionar los cimientos del patriarcado.

7.- Finalmente, las grandes reestructuraciones epistemológicas y metodológicas que están aconteciendo dentro del ámbito de la nueva museología y la museología crítica exigen la reconceptualización de los de los museos como lugares de memoria. En este ámbito, la introducción de los discursos silenciados cobra especial importancia. Los museos deben convertirse en espacios colectivos e inclusivos donde el patrimonio pueda y deba ser reinterpretado desde perspectivas feministas. Una nueva museología inclusiva debe incluir los discursos y creaciones artísticas que han determinado la historia de las mujeres incluyendo, por tanto, el imaginario colectivo que ha fraguado el concepto de “monstruosidad femenina”.

El catálogo de imágenes permite abrir nuevas vías de investigación a través del diseño de itinerarios temáticos para cada uno de los museos objeto de estudio para ofrecer diversas perspectivas sobre la historia de las mujeres, sus representaciones iconográficas y sus implicaciones en el orden simbólico. Los itinerarios pretenden abrir nuevas vías de investigación que fomenten una aproximación crítica a la Historia del arte que ha determinado el devenir histórico-artístico y cuestionar su visión androcéntrica con el objetivo de promover nuevas vías de práctica museística desde una perspectiva feminista.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Vladimir (1996): *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*. Tomo II, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- ALARIO TRIGUEROS, T. (2009): *Arte y Feminismo*. Hondarribia, Nerea.
- ALARIO TRIGUEROS, T. (2010): "Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo" en *Her&Mus*, n.º 3, Gijón, Trea, pp. 19-24.
- ALIAGA, J. V. (2004): *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. Hondarribia, Nerea.
- ALIAGA, J. V. (2007): *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal.
- ALVAR, Carlos (1988): "Mujeres y hadas en la literatura medieval", en María Eugenia Lacarra (ed): *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- AMADOR CARRETERO, P. y RUIZ FRANCO, R. (2003): *Representación e Interpretación de la imagen visual de las mujeres*. Madrid, ed. Archiviana.
- ARCHER, Robert (2001): *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra.
- BARONA, Josep Lluís (1995): "De la persuasión a la fascinación: Fronteras entre lo normal y lo patológico en la cultura renacentista". *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, ed. Elena Real Ramos. Valencia, Universitat de València.
- BARTHES, Roland (1988): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona. Paidós.
- (1997): *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BARTRA, R. (2002): "El otro y la amenaza de la transgresión" en *Desacatos. Revista de Antropología Social*, 9, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- BARZMAN, K. (1994): "Questioning the Canon: Feminists, Postmodernism, and the History of Art" en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, n.º 3, pp. 327-39.
- BATTAILLE, G. (1997): *El erotismo*, México, Tusquets Editores.

- BATTERSBY, C. (1989): *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetic*. Londres, The Woman's Press.
- BETTERTON, R. (1987): "Introduction: Feminism, Femininity, and Representation" en *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, 1-17. Londres y Nueva York, Pandora.
- BERG, William (1974): "Hécate: Greek or Anatolian?" *BRILL*, n° XXI, vol.2, 128-140.
- CARO BAROJA, Julio (2003): *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, D.L.
- BLÁZQUEZ, Juan (1989): *Eros y Tánatos. Brujería, hechicería y superstición en España*, Toledo, Arcano.
- BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- (2009): *Arte se escribe con M de mujer*, Barcelona, Sd.
- BOURDIEU, Pierre (2005): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- (2003): *Las estructuras sociales de la economía*, Barcelona, Anagrama.
- BOURDIEU, P. y PASSERON, J.C. (2002): *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Madrid, Editorial Popular.
- BRAIDOTTI, R. (1994): *Sujetos nómadas. Corporeización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Barcelona, Paidós.
- (1996) "Signs of wonder and traces of doubt: on teratology and embodied differences".
- BROUDE, N. y GARRARD, M. D. (1982): *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. Nueva York, Harper and Row.
- BROUDE, N. y GARRARD, M. D. (eds.) (1992): *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. Nueva York, Harper Collins.
- BROWN, Peter (1993): *El cuerpo y la sociedad. Los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*, Barcelona: Muchnik editores, S.A.
- BRUNDAGE, James (2000): *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa Medieval*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- BUTLER, J. (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- (1993): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.
- (1987): *Subjects of desire*, New York, University of Columbia.

- (1987): "Variations on Sex and Gender. Beauvoir, Witting, Foucault", en Seyla Benhebib y Drucilla Comell (comps.), *Feminism as Critique*, University of Minnesota Press.
- CABANES, Pilar (2003): "La sexualidad en la Europa medieval cristiana", *Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* nº3.
- CABRÉ, Monserrat y ORTÍZ, Teresa (2001): *Sanadoras, matronas y médicas en Europa, siglos XII-XX*, Barcelona, Icaria.
- CAILLOIS, Roger (1988): *El mito y el hombre*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CAMPBELL, Joseph (1992): *Las máscaras de Dios*, Madrid, Alianza.
- CANET, José Luis (1995): "La seducción a través del discurso misógino hispánico medieval". *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, ed. Elena Real Ramos. Valencia: Universitat de València.
- CARO, BAROJA, Julio (ed. 2003): *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza,
- CASANOVA, Eudaldo y LARUMBE, M^a Ángeles (2005): *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CÁTEDRA, P. y ROJO, A (2004): *Bibliotecas y lecturas de mujeres*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y la Lectura.
- CHADWICK, W. (1990): *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino.
- CHARAGEAT, Martine (2003): *Matrimonio y sexualidad. Normas, prácticas y transgresiones en la Edad Media y principios de la Época Moderna*, Madrid, Casa de Velázquez.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1988): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- CIRLOT, Victoria (2005): *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid, Siruela.
- CIRUELO, Pedro (ed. 1978): *Reprobacion de las supersticiones y hechizerías*, Valencia, Albatros.
- CLAYSON, H. (1991): *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven, Yale University Press.
- COCKBURN, Cynthia (2009): *Mujeres ante la guerra*, Barcelona, Icaria.
- COHEN, J. (1996): *Monster theory. Reading culture*, Mineapolis, University of Minnesota Press.

- CORTÉS, José Miguel (1997): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama.
- CORTÉS, J. M. (1997): *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*. San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa.
- CRIMP, D. (2005): *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid, Akal.
- DE CASTAÑEGA, Fray Martín (ed. 1997): *Tratado de supersticiones y hechicerías*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- DE LA CONCHA, M^a ÁNGELES (2004): *La dialéctica del deseo femenino y su representación literaria*, M^a J. Pascua y M^a R. García-Doncel (eds.) "Mujer y Deseo", Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 17-29.
- DELAMEAU, Jean (1989): *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus.
- DIJKSTRA, Bram (1994): *Ídolos de perversidad (la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo)* Barcelona, Debate.
- DOUGLAS, Mary (1991): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI.
- EPINEY-BURGARD, G (1998): *Mujeres Trovadoras de Dios: una tradición silenciada en la Europa Medieval*, Barcelona, Paidós.
- DE LA CONCHA, M^a ÁNGELES (2004): "La dialéctica del deseo femenino y su representación literaria", en *Mujer y Deseo*, M^a José de la Pascua, M^a del Rosario García-Doncel y Gloria Espigado (eds.), Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 17-29).
- DE PIZÁN, Christine (2000): *La Ciudad de las Damas*, ed. M^a José Lemarchand, Madrid, Siruela.
- DIJKSTRA, B (1994): *Ídolos de perversidad (la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo)* Barcelona, Debate.
- DOUGLAS, Mary (1991): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI.
- DURAND, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- EIMERICH, Nicolau (1974): *Manual de inquisidores para uso de las inquisiciones de España y Portugal*, Barcelona, Fontamara.

- ELÍADE, Mircea (2005): *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Alianza Editorial.
- FEDERICI, Silvia (2010): *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación*
- FOUCAULT, Michael (1984): "What is an autor?", en Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, Harmondsworth, Penguin.
- (1998): *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.
- (1980): *The history of sexuality, v. 1*, New York, Vintage.
- (1975): *Los anormales*, Buenos Aires, Siglo XXI
- FRANCO, Gloria (2005): "Bárbara de Braganza: la querella de las mujeres y la educación femenina", en Franco, Gloria y López-Cordón, Victoria: *Actas de la VIII reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Madrid.
- FREUD, Sigmund (2001): "Lo siniestro", en E.T.A Hoffmann, *El hombre de arena*, Palma de Mallorca, Olañeta.
- (1979): "La cabeza de Medusa", *Más allá del principio del placer, Psicología de las masas y Análisis del yo*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GILL, P. (ed.) (1999): *Gender and Art*. Londres, New Haven, Yale University Press
- GIRARD, René (2002): *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama.
- GOFFMAN, E. (1998): *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GRAÑA, María del Mar "La feminidad de Jesucristo y sus implicaciones eclesiales en la predicación mística de Juana de la Cruz (sobre la Prerreforma y la Querella de las mujeres) en *Estudios Eclesiásticos*, n° 330 (2009)
- (ed) (1994): *Las sabias mujeres. Educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Madrid, Al-Mudayna
- GRAÑA, María del Mar y MUÑOZ, Ángela (coord.) (1991): *Religiosidad femenina: expectativas y realidades (siglos VIII-XVIII)*, Madrid, Al-Mudayna.
- GRAVES, Robert y PATHAI, Raphael (1988): *Los mitos hebreos*, Madrid, Alianza.
- (1989): *La Diosa blanca*, Madrid. Alianza.
- (1984): *Los mitos griegos*, Barcelona, Ariel.
- HALBERSTAM, Judith (2008): *Masculinidad femenina*, Madrid, Egales.

- HARAWAY, D. (1991): *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- HERNANDO, Almudena (2012): *La fantasía de la individualidad: sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*, Madrid, Katz.
- HIRSCH, H (1990): *Libros, editores y público en la Europa moderna*. Valencia. Alfons el Magnànim.
- IBEAS, Nieves y MILLÁN, M^a ÁNGELES (coord.) (1997): *La conjura del olvido: escritura y feminismo* Barcelona, Icaria.
- IRIARTE, Ana (2003): "La virgen guerrera en el imaginario griego", en Mary Nash y Susa Tavera (eds) *Las mujeres y las guerras*, Barcelona, Icaria.
- IRIGARAY, L. (1985): *The Sex Which Is Not One*, Ithaca, Cornell University.
- IRIZARRY, Estelle (1983): "Echoes of the Amazon Myth in Medieval Spanish Literature", en Miller, Beth (ed.) *Women in Hispanic Literature. Icons and fallen idols*, Berkeley, Universidad de California.
- IZZI, Massimo (1996): *Diccionario ilustrado de los monstruos*, Palma de Mallorca, Alejandría.
- JACQUART, Danielle y THOMASSET, Claude (1989): *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Barcelona, Labor.
- JOHNSON, S (1990): *Hekate soteira: a study of Hekate's role in the Chaldean oracles and related literature*. Atlanta: Scholars Press.
- KAPPLER, Claude (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a finales de la Edad Media*, Madrid, Akal.
- KAUFMAN, L. S. (2000): *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid, Cátedra.
- KRAMER, Heinrich y SPRENGER, Jacobus (ed. 2004): *Malleus Maleficarum*, Valladolid, Maxtor.
- KIRKUP, G., Janes, L., WOODWARD, K. & HOVENDEN (eds.): *The Gendered Cyborg: A reader*, London, Routledge.
- LACAN, J. (1999): "El significante, la barra y el falo" en *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, Clase XXI, Buenos Aires.
- (1971): "La significación del falo" en *Escritos 1*, México, Siglo XXI Editores.
- LACARRA, M^a Jesús (1986): "Algunos datos para la Historia de la Misoginia en la Edad Media", *Studia in Honorem Profesor Martí de Riquer*, vol. I. Barcelona: Quaderns Crema.
- LACTANCIO (1990): *Instituciones divinas, Libros I-III*, Madrid, Gredos.

- LARA, Eva (2010): "La hechicera en la literatura española del siglo XVI. Panorámica general", en *Lemir 14*, pp. 35-52.
- LE GOFF, Jacques (1986): *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1998): *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- LECOUTEUX, Claude (2005): *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media*, Palma de Mallorca, José de Olañeta.
- LELAND, Charles (1899): *Aradia or the Gospel of Witches*, Londres
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1998): *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- LIDA DE MALKIEL (1970): *La originalidad artística*, Buenos Aires, EUDEBA.
- LIKKE, N. & BRAIDOTTI, R. (eds.) (1996): *Between monsters, goddesses and ciborg. Feminist confrontation with science, medicine and cyberspace*, London, Zed Books.
- LIKKE, N. (2000): "Between monsters, goddesses and ciborgs: feminist confrontation with science".
- LÓPEZ ESTRADA, F (1986): "Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana", en *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Coloquio Hispano-francés.
- LÓPEZ F. CAO, Marian (2012): Hacia una educación museográfica en equidad: la biografía situada como eje educativo, en Marián López Fdez. Cao, En López Fdz. Cao, Bernárdez Rodal, A. y Fernández Valencia, A. (eds.). *Mujeres y protagonismo femenino*, Madrid, Fundamentos.
- LÓPEZ F. CAO, Marian, BERNÁRDEZ RODAL, Asunción & FERNÁNEZ VALENCIA, A. (2012): *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Fundamentos.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (2011): *Mulier me fecit. Hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid, Horas y Horas.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M. (ed.) (2001): *Geografías de la mirada. Género, arte y representación*. Madrid, Almudayna.
- LORENZO, Josemi y CERRADA, Ana Isabel (1998): *De los símbolos al orden simbólico (siglos IV-XVII)*, Madrid, Al-Mudayna.
- McDONALD, H. (2001): *Erotic Ambiguities. The Female Nude in Art*. Londres y Nueva York, Routledge.

- MACEIRA, L. M. (2008): "Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas" en *La ventana*, n.º 27.
- MACEIRA, L. M. (2009): "El museo: espacio educativo potente en el mundo contemporáneo" en *Sinéctica*, 32, enero-junio.
- MARTÍN DE CASTAÑEGA, Fray (ed. 1946): *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, Logroño, Miguel Eguía, ca. 1527. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- MARTOS, Ana (2008): *Historia medieval del sexo y del erotismo. La desconocida historia de la querella del esperma femenino y otros pleitos*, Madrid, Nowtilus.
- MAYAYO, P. (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ, Mar (1999): *Discursos sobre la mujer en el humanismo renacentista español. Los casos de Antonio de Guevara, Alfonso y Juan de Valdés y Luis de León*, Universidad de Oviedo.
- MEEKS, Wayne (1994): *Los orígenes de la moralidad cristiana. Los dos primeros siglos*, Barcelona, Ariel.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1965): *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. 1, Madrid, BAC.
- MESSADIÉ, Gerald (1994): *El diablo. Su presencia en la mitología, la cultura y la religión*, Barcelona, Martínez Roca.
- MORANT, Isabel (2002): *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra.
- (coord.): *Historia de las mujeres en España y América Latina. De la Prehistoria a la Edad Media*, Madrid, Cátedra.
- MUÑOZ, Ángela (coord.) (1989): *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cauces de actuación religiosa*, Madrid, Al-Mudayna.
- NEAD, L. (1992): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos.
- NOCHLIN, L. (1988): *Women, art, and Power, and Other Essays*. Nueva York, Harper and Row.
- PAGELS, Elaine (1990): *Adán, Eva y la serpiente*, Barcelona, Crítica.
- PARDO, José (1991): *Ciencia y censura. La Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC.
- PARÉ, Ambroise (1987): *Monstruos y prodigios*, Madrid, Siruela.

- PASCUA, M^a J. de la, GARCÍA-DONCEL, M^a R., ESPIGADO, G. (eds.) (2004): *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida*. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- PATAI, Raphael y GRAVES, Robert (1988): *Los mitos hebreos*, Madrid, Alianza.
- PEDRAZA, Pilar (2009): *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid, Siruela.
- (2004) *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid, Valdemar
- (1998): *Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar.
- (1991): *La Bella, enigma y pesadilla, Esfinge, medusa, pantera*. Barcelona, Tusquets.
- PIZAN, Christine (ed. 1995): *La Ciudad de las Damas*, Madrid, Siruela.
- PLANELLA, J et al (2007): *Los monstruos y el psicoanálisis*, Barcelona, Editorial UOC.
- RANK, Otto (1976): *El Otro*. Buenos Aires, Orión.
- RIVERA, Milagros (2007): "La Querella de las mujeres en La Ciudad de las Damas" en Segura, Cristina (coord.): *Mujeres y espacios urbanos: Homenaje a Christine de Pizan en el VI Centenario de la primera edición de La Ciudad de las Damas*, Madrid, Al-Mudayna.
- (2005): "Las beguinas y beatas, las trovadoras y las cátaras: el sentido libre de ser mujer", en Morant, Isabel (coord.): *Historia de las mujeres en España y América Latina. De la Prehistoria a la Edad Media*, Madrid, Cátedra.
- (2000): "El impacto del Humanismo en la cultura femenina bajomedieval" en *Aragón en la Edad Media: sociedad, cultura e ideologías en la España bajomedieval*, Universidad de Zaragoza.
- (1996): "La Querella de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual" en la *Revista Política y Cultura*, n° 6
- (1992): "El cuerpo femenino y la Querella de las mujeres (Corona de Aragón, siglo XV)" en *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus.
- (1990): *Textos y espacios de mujeres*, Barcelona, Icaria.
- POLLOCK, G. (1988): *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*. Londres, Routledge.
- POLLOCK, G. (1999): *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres y Nueva York, Routledge.

- RAVEN, A., LANGER, C. y FRUEH, J. (eds.) (1991): *Feminist Art Criticism. An Anthology*. Nueva York, Harper Collins.
- RECKITT, H. y PHELAN, P. (2001): *Art and Feminism*. Londres, Phaidon.
- REYERO, C. (2009): *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza.
- ROBBINS, R (1988): *Enciclopedia de brujería y demonología*, Madrid, Círculo.
- ROMANO, Vicente (2007): *Sociogénesis de las brujas*, Madrid, Editorial Popular.
- RUSSEL, Jeffrey (1998): *Historia de la brujería*, Barcelona, Paidós.
- (1995): *El diablo: Percepciones del mal. De la Antigüedad al Cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes.
- (1995): *Lucifer, el diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2000): *El mal o el drama de la libertad*, Barcelona, Tusquets.
- SANTOS, Aurelio (2000) (ed.): *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores cristianos.
- SCHÜSSLER, Elizabeth (1996): *Pero ella dijo. Prácticas feministas de interpretación bíblica*, Madrid, Editorial Trotta.
- SEGURA, Cristina (coord.) (2009): *La Querella de las mujeres I. Análisis de textos*, Madrid, Al-Mudayna.
- (2008): *El pecado y los pecados de las mujeres*, A. Carrasco y M^a P. Rábade coords, Madrid, Silex Ediciones, pp. 209-226.
- (2007): La educación de las mujeres en el tránsito de la Edad Media a la Modernidad, en *Historia de la educación. Revista unteruniversitaria*, n^o 26.
- (2001): *Feminismo y misoginia en la literatura medieval. Fuentes literarias para el estudio de las mujeres*, Madrid, Narcea.
- (coord.) (1997): *La Historia de las mujeres en el nuevo paradigma de la Historia*, Madrid, Al-Mudayna.
- (1996): *La educación de las mujeres, ¿libertad o subordinación?*, Madrid, Al-Mudayna.
- (1993): *La voz del silencio II. Historia de las mujeres, compromiso y método*, Madrid, Al-Mudayna.
- (1992): *La voz del silencio I. Fuentes directas para el estudio de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*, Madrid, Al-Mudayna.

- (1990): *Historia, Historia de* STERN, David y MIRSKY, Mark (1990): *Rabbinic Fantasies: Imaginative Narratives from Classical Hebrew Literature*, Philadelphia, Jewish Publication Society.
- STANTON, Elizabeth (1997): *La Biblia de la mujer*, Madrid, Cátedra.
- STERN, David y MIRSKY, Mark (1990): *Rabbinic Fantasies: Imaginative Narratives from Classical Hebrew Literature*, Philadelphia, Jewish Publication Society.
- TRÍAS, Eugenio (1988): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.
- WALCOT, Peter (1984): "Greek Attitudes towards Women: The Mythological Evidence", *Greece & Rome*. Vol. 31, n.º 1, pp.42-ss.
- WENIN, André, 2004: *La serpiente y la mujer o el proceso del mal según Génesis 2-3*, "Concilium: Revista internacional de teología", nº 304, pp.47-55.
- WITTING, M. (1977): *El cuerpo lesbiano*, Valencia, Pretextos.

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de la tesis doctoral no habría sido posible sin la ayuda, apoyo, consejo y ánimo de un nutrido grupo de personas con quienes he tenido el placer de compartir los últimos seis años de mi vida personal y académica.

La decisión de embarcarme en un doctorado hace seis años contó desde ese momento con el apoyo y ánimo de Cristina Segura; maestra de maestras. Su compañerismo, consejos y amistad me dieron el empuje suficiente para iniciar un largo proceso que finaliza hoy. Gracias por confiar en mí desde el minuto cero. Sin ella esta tesis no habría sido posible. Igualmente agradezco el conocimiento y los debates que compartimos durante horas y horas en el grupo de investigación “Fuentes literarias para la historia de las mujeres”, encabezado por Cristina, y donde tuve el honor de conocer a Gloria Franco, Oliva Blanco, María Jesús Fuente, Pilar Díaz, Rosa Sanz y tantas otras investigadoras que me hicieron ver la Historia desde una perspectiva feminista.

La obtención de una beca de investigación predoctoral FPI en el año 2011 me permitió centrar todos mis esfuerzos en la realización de la tesis doctoral. La beca me abrió un nuevo camino en el que conocí a la mayoría de las personas que me han acompañado en la elaboración de la tesis hasta el día de hoy. Gracias infinitas a Marián López Fernández Cao por haberme dado la libertad de abordar la investigación desde una perspectiva muy personal, por confiar en mí y por darme la oportunidad de dedicar los últimos cuatro años de mi vida a hacer lo que me apasiona.

Gracias a Almudena Hernando, investigadora infatigable, con quien comparto la pasión por la Antropología. Su minuciosidad y sus consejos cuando hablamos de este proyecto de tesis en sus inicios me abrieron nuevas perspectivas. Siempre aprendiendo de quienes tienen tanto que enseñar.

La primera vez que entré en la Facultad de CC. Políticas, donde se registra y presenta esta tesis doctoral, me dirigí directamente al despacho

de Paloma de Villota, coordinadora del programa de doctorado “La perspectiva feminista como teoría crítica”. Sus ánimos iniciales fueron fundamentales para que me embarcara en la locura de hacer una tesis doctoral.

La beca predoctoral que me ha permitido hacer esta tesis se enmarca en un proyecto I+D+i del Instituto de Investigaciones Feministas. Gracias a las compañeras del Instituto de las que tanto he aprendido, especialmente a Asunción Bernárdez Rodal, Marián López Fernández Cao y Juani Merino por hacer más fácil el día a día.

Estoy muy orgullosa de colaborar activamente en la Revista Investigaciones Feministas. El trabajo diario me ha permitido conocer a fondo el trabajo editorial y tener el placer de aprender de un gran equipo de redacción. Gracias especialmente a Cristina Segura, Alicia Puleo, Paloma de Villota, Isabel Durán, Rosa García Gallego, Marián López Fernández Cao y María Bustelo por compartir las dificultades y el continuo aprendizaje que conlleva sacar adelante un monográfico.

Gracias a mi madre y a mi padre por apoyarme siempre en mis decisiones, por animarme a no rendirme nunca y a confiar en mí. Sientan cátedra. Un millón de gracias.

Hace unos meses tuve la suerte de conocer a alguien muy especial con quien quiero compartir el resto de mi vida. Gracias Iván por apoyarme siempre, comprender mi trabajo y sobre todo ser mi compañero y amigo. La vida contigo es una locura maravillosa. Cuba y el mundo nos esperan. Gracias por cambiarlo todo.

El registro de esta tesis doctoral coincide con la gestación de mi primer hijo. A partir de ahora todo será diferente. A mi hijo Leo, espero que encuentres un mundo en el que puedas ser tú mismo, repleto de cultura, libertad e igualdad.

Gracias a los amigos y amigas, y especialmente a Pilar, que siempre han estado conmigo y con los que he compartido risas, confidencias y

mucho rock and roll hasta el amanecer. Nunca olvidaré las largas noches de rock y cerveza bajo el sonido del “Smell like teen spirit” de Nirvana cuando pensamos que nos comeríamos el mundo. Y gracias a todas las amistades, unas duraderas y otras fugaces, que me han permitido ver la vida con una sonrisa en los ojos.

Un agradecimiento infinito a todos los compañeros y compañeras de Podemos por los largos debates, charlas y discusiones políticas que me permiten aprender día a día. Lograremos el cambio, seguro. Gracias especialmente a los compañeros y compañeras, muchos de ellos amigos y amigas, con quienes compartí candidatura política. Gracias por soñar conmigo lo imposible.

No puedo cerrar este capítulo de agradecimientos sin un recuerdo para todos los investigadores e investigadoras que luchan diariamente por crear conocimiento, por cambiar el mundo, por entender lo que parece ininteligible en condiciones duras y precarias. La realidad es hostil pero nuestro granito de arena perdurará siempre. El conocimiento es futuro y nadie nos lo podrá arrebatarnos.

Y, finalmente, un reconocimiento infinito a todas las mujeres por sus luchas diarias, unas veces silenciosas y otras veces defendidas a gritos en las plazas, por impulsar un mundo justo, igualitario y basado en una democracia real donde no seamos discriminadas ni asesinadas por razón de género. Como proclamamos el 15M: “La revolución será feminista o no será”.